aa xx ii ss

isbn: 9791280826008

aa xx ii ss

L'ANO SOLARE

aa xx ii ss

a year-long

L'ANO

programme

on sex

SOLARE

and self-play

aa xx ii ss

L'ANO SOLARE

a year-long
programme
on sex
and self-display

a cura di
Il Colorificio

aa xx ii ss

al Pervertito d'Orta

Introduzione

1. ANALCHITETTURA
Sacri Monti e ani solari ortensi

2. TEATRI DI CORPI
Performance del sé e linguaggio anale

I titoli dei primi quattro capitoli presentati in indice
corrispondono ai capitoli del testo scritto da Il Colorificio
e frammentato dai contributi dellɜ altrɜ autorɜ.

3. EROTICA DELLA LOTTA
Lotta armata e pornoterrorismo

4. NOI SIAMO IL SOLE
L'abbraccio del corpo collettivo

CODA

Introduzione

Questo libro è l'esito di un percorso di ricerca avviato nell'estate 2019 e concluso nell'autunno 2021 attorno ai temi del sesso, della sessualità e della performatività. L'indagine parte da una prospettiva curatoriale, situata nel campo delle arti visive e performative contemporanee in Italia, e si dipana nutrendosi di contenuti provenienti da svariate discipline (filosofia, letteratura, storia, pornografia). La ricerca poggia sulla salda convinzione – qui divenuta metodo – che una teoria critica in grado di travalicare i compartimenti disciplinari della conoscenza sia un importante strumento pratico per affrontare le sfide politiche della nostra contemporaneità.

Il titolo della pubblicazione, *L'Ano Solare*, è preso in prestito dall'omonimo testo di Georges Bataille, teorico della dispersione improduttiva, nelle cui righe sono riscontrabili i germi del concetto a noi caro di analità. L'ano – quel "protagonista di una strategia politica per terrorizzare e sfidare l'eteronormatività totalitaria", con le parole di ideadestroyingmuros nell'introduzione all'edizione italiana di *Terrore Anale* di Paul B. Preciado – è il sole attorno al quale ruota il sistema di pensiero che arricchisce questo libro.

La trattazione dei temi presentati si innesta in una tradizione critica principalmente – ma non esclusivamente – occidentale, che affonda le sue radici nella teoria francese arrivando ai più recenti sviluppi delle teorie queer. Il risultato di questo lavoro di ricerca intesse un rapporto di mutua influenza con figure, pensieri e vicende locali che abbiamo provato a osservare come potenziali modelli eccentrici. I Sacri Monti, complessi devozionali cristiani, sono allora studiati come dispositivi di costruzione di corpi e sessualità. Il lavoro e l'opera di Giovanni Testori, scrittore, drammaturgo, storico dell'arte e artista italiano di cultura cattolica, sono interpretati alla luce della matrice sessuale. Il quartiere milanese del Giambellino è indagato come tessuto connettivo di resistenze e lotte politiche storiche e contemporanee.

L'Ano Solare. A ~~year~~-long programme on sex and self-display prima di essere un volume è stato un programma espositivo e performativo in diversi episodi, concepito e prodotto dal nostro collettivo, Il Colorificio, prima, durante e (forse) dopo la crisi pandemica di covid-19. Il programma si è sviluppato tra il novembre 2019 e il giugno 2021, nello spazio de Il Colorificio in via Giambellino 71 e, per due episodi, in collaborazione con Casa Testori a Novate Milanese e Palazzo Grassi – Punta della Dogana, nel Teatrino di Palazzo Grassi a Venezia. In questo percorso espositivo e di ricerca abbiamo presentato le pratiche di Giulia Crispiani, Caterina De Nicola, La Scuola della Fine del Tempo, Jacopo

Miliani, Giorgia Ohanesian Nardin, Francesco Tola e TOMBOYS DON'T CRY, che troverete coinvoltɜ in questo volume come autorɜ, insieme alle voci dellɜ studiosɜ, ricercatorɜ e artistɜ Lorenzo Bernini, Natalia Cabezas, Linda Porn Davis, Beatrice Favaretto, Giovanna Maina, Mariacarla Molè, Luca Scarlini e Giovanni Testori.

Fin dal titolo il programma dichiara una temporalità data, un anno per ragionare attorno a sesso e performatività nel campo delle arti visive e della performance contemporanee. Il tragico diffondersi dell'epidemia da una parte ha influito notevolmente su come concepiamo e viviamo la sfera della sessualità, lasciando un solco in queste pagine. Dall'altra ha sgretolato la nostra prospettiva temporale imponendoci una nuova idea di temporalità. Ne *L'Ano Solare* abbandoniamo il tempo lineare per abbracciare una temporalità molteplice, un universo costituito da plurime dimensioni che si incontrano e collassano insieme.

Come avvenuto per il programma espositivo, il libro è un organismo 'urbanistico' costituito da strade che si incrociano e permettono incontri e scambi. La narrazione centrale è sviluppata attraverso un testo diviso in quattro capitoli e frammentato dai contributi dellɜ differenti autorɜ. Il primo capitolo, "Analchitettura. Sacri Monti e ani solari ortensi", delinea il profilo geografico, storico ed emotivo di Orta San Giulio – delle sue leggende locali relative a streghe, sabba, draghesse, serpi, buchi degli inferi, madonne che piangono – e del suo Sacro Monte. Il focus della ricerca è individuabile nella figura del Pervertito, la statua lignea di un soggetto di sesso biologico maschile apparentemente vestito da donna locata in una cappella del Sacro Monte e soggetta a pubblico ludibrio, in cui è stato rintracciato un modello di sessualità anti-normativa e di corpo dis-organizzato. Nella leggendaria grotta Büs de l'Orchéra, invece, è stata colta la possibilità architettonica di una prospettiva invertita e della scucitura dell'ano, nominata qui come 'analchitettura'. In questa sezione incontriamo i primi contributi. Ne "La bellezza tanto antica: apparizioni della signora del gioco", Luca Scarlini traccia una genealogia fantasmatica locale, dalle streghe d'Orta raggiunge l'esperienza transgender di Lorenza Böttner, il travestitismo di Luciano Castelli e l'immaginario mortifero di Mary Curioni. La "Lettera dal Büs de l'Orchéra" raccoglie la nostra testimonianza transpandemica, ricollocando nel flusso discorsivo del capitolo le intenzioni metodologiche prese in una precisa dinamica temporale. Lorenzo Bernini, ne "Il sessuale irredimibile. Ovvero: e se il postporno fosse votato al fallimento?", discute del postporno a partire dall'analisi del 'sessuale', una pulsione contraddittoria in grado di destituire il soggetto liberale, vero cardine del legame sociale. In "Quella cosa in Lombardia", Mariacarla Molè esplora le atmosfere e il panorama lombardo degli anni Sessanta a partire da *L'Arialda*, opera teatrale di Testori e tra le prime in Italia a presentare la figura non caricaturale

di un omosessuale. La sua attenzione si posa sulle strutture architettoniche e scenografiche del sesso come luoghi di dispersione.

Il secondo capitolo, "Teatri di corpi. Performance del sé e linguaggio anale", pone particolare attenzione sulle potenzialità plastiche del linguaggio (così come interpretate soprattutto da Monique Wittig) e alle pratiche finzionali messe in campo dal potere egemonico come la confessione – persistente dispositivo di costruzione dell'identità e simbolo delle richieste di trasparenza e organizzazione dei corpi. In conclusione al capitolo avanziamo la necessità di parlare un linguaggio anale fatto di pura sensazione, riconoscendo il corpo come spazio disfatto. "A rischio della vita", testo pubblicato da Testori nel 1975 su "L'Espresso" in commemorazione della morte di Pier Paolo Pasolini, mostra come l'ordine sociale impone delle rigide narrazioni individuali e plasma di conseguenza le vite dei soggetti. A seguire, i contributi che affiorano tra queste pagine ingaggiano delle pratiche resistenti per disegnare strategie di rivolta soggettiva, che trasformino l'opacità e la disorganizzazione in nuove armi e ricomprendano i desideri 'diversiperversi' come motore dei loro movimenti. Jacopo Miliani descrive in "Confessioni di una maschera di una maschera" una modalità di sparizione del sé che mette in crisi la semantica del linguaggio e nelle aporie congela le logiche della visibilità contemporanea. Nel racconto erotico "Imbarazzata e conciliante, annoiata e disinteressata", Caterina De Nicola utilizza la tecnica del *cut-up* per inventare un soggetto spossessato e molteplice che si auto-progetta costantemente diverso da sé – memore della modalità transessuale di Mario Mieli. Il progetto visivo autopoietico e il salmo di Francesco Tola, "Sono un ragazzo dell'entroterra", combinano un racconto biografico a tentativi di disarticolazione della propria struttura fisica che si inchina prona e aperta alla disorganizzazione anale.

Il terzo capitolo, "Erotica della lotta. Lotta armata e pornoterrorismo", si muove tra le strade del Giambellino, quartiere milanese che interseca le violente vicende italiane degli anni Settanta e le nostre ricerche sui corpi. Qui la violenza è reinterpretata alla luce delle pratiche di autodifesa e autodeterminazione come momento imprescindibile della lotta resistente. Il terrorismo è analizzato a livello semantico e di esperienza, come strumento per accedere al lessico e alle pratiche pornoterroriste. La lettera dal futuro di Giulia Crispiani, "OSSESSO", indica i confini affettuosi dell'erotica della lotta e i toni innamorati del brusìo collettivo. Giovanna Maina, nel saggio "Quell'oscuro oggetto del desiderio: macchine ibride, pornografia e piacere femminile", a partire da una riflessione sulla marginalizzazione del piacere femminile nel porno, esplode il corpo guardando ai possibili supplementi che lo possano ampliare, potenziare, armare. "The Pornographer", progetto visivo che Beatrice Favaretto realizza

come prima camera di un video postporno, racconta corpi liberati dalle imposizioni della norma e divenuti carne, uniti in un'orgia collettiva. Linda Porn Davis e Natalia Cabezas, attivistз in ambito postporno e madri dissidenti, in "Figli_e di nessuna" posizionano i loro corpi in una prospettiva antirazzista e anticoloniale, rivelando le possibilità detonatrici delle loro pratiche.

L'ultimo capitolo, "Noi siamo il sole. L'abbraccio del corpo collettivo", interpreta l'urgenza di riappropriazione dello spazio pubblico, anche alla luce delle restrizioni imposte dalla gestione della pandemia di covid-19. "Come se il fuoco fosse misurabile" di Giorgia Ohanesian Nardin attraversa le modalità escludenti e neutralizzanti della dimensione pubblica e offre alternative poetiche e plurali di azione e di cura. Così il corpo disorganizzato, armato e desiderante, che abbiamo scorto nelle pagine precedenti prende possesso della piazza e si manifesta come corpo collettivo: tiene insieme la storia e la memoria e mette in campo nuove modalità di mutua solidarietà. "TOMBOYS DON'T CRY – Archivio", primo archivio comunitario, autoritratto disorganizzato e combattente, per immagini e parole, del collettivo TOMBOYS DON'T CRY, mostra come l'utopia può esistere qui e ora.

Infine, come parte a sé stante, è presentata la drammaturgia "Simposio – La Santa Ipocondriaca" de La Scuola della Fine del Tempo, istituzione artistica e formativa fondata e composta da Ambra Pittoni, Paul-Flavien Enriquez-Sarano e Lucrezia Calabrò Visconti. Il contributo, concepito per essere performato collettivamente a Orta, è un dispositivo teatrale che permette di far convergere corpi e pensieri di autorз reali e fittiziз, generando conversazioni plausibili ma storicamente impossibili.

Da ultimo riteniamo importante chiarire la scelta editoriale fatta, nella versione italiana, rispetto all'utilizzo del linguaggio in relazione al genere. Per la declinazione linguistica del genere, il testo da noi redatto segue le proposte registrate dal sito "Italiano Inclusivo", attraverso l'impiego della schwa per il singolare (ə) e la schwa lunga per il plurale (з). In dialogo con lз editorз, abbiamo deciso di lasciare lз autorз dei contributi liberз di scegliere autonomamente la soluzione che ritenevano più adatta per il loro testo. In questo modo, desideriamo che il volume rappresenti una molteplicità di prospettive critiche in relazione all'utilizzo sessista della lingua italiana. Intendiamo infatti *L'Ano Solare* come un termometro in grado di registrare le diverse temperature di una fondamentale discussione oggi in corso.

Ci sono leggende che si perdono nella notte dei tempi, di fondatorɜ di chiese, cacciatorɜ di serpi, corpi incoronati regnanti d'Italia con corone ottenute dai chiodi della Vera Croce e poi arresisi. Storie di laghi acidificati e neri come la pece. Tentativi di risalita, dal basso ventre all'alto dei cieli. Cronache di draghesse tenute ostaggio da dispositivi che controllano le viscere, mischiando la bile con il sangue. Drammi di corpi resi statue, maschere immutabili, disperse tra gli arbusti di una montagna fallica. Riti demoniaci, anulari ristretti intorno al volto di Satana. Streghe di un futuro collettivo.

Ci sono racconti che annodano i fili di carni slegate, miti che informano le molteplici possibilità del corpo. Silenzi e bugie sono i flash di un cellulare sorretto a forza. Confessioni mascherate diventano giochi di bambinɜ. Ci sono viaggi che durano lo spazio di un battito di ciglia, signorɜ imbellettatɜ raccoltɜ nelle loro finzioni. Spesse macchie di urina lasciano il segno su vetri trasparenti. Sono corpi che si ricompongono, fallito il mito languono nella loro disorganizzazione. Sgorgano perversioni polimorfe e si accendono desideri di infinite combinazioni.

Ci sono bombe che fanno cadere i palazzi e proiettili che scalfiscono le armature. Le draghesse escono dalle tane, padrone delle strade. Ci sono brigate di ragazzɜ che sognano. Falci e martelli comparsi tra le crepe di un soffitto. Lɜ guerrigliierɜ si slacciano le mutande e si armano. Ci sono corpi resistenti le cui utopie ritornano realtà. Inguini sovversivi trasformati in pistole per un nuovo arsenale, rossi come il sangue. Rossi come l'amore.

Ci sono tramonti non preceduti da albe e città di teatri. Ci sono ani solari.

SOLARE

a year-long programme

on sex and self-display

a cura di

il Colorificio

1. ANALCHITETTURA
Sacri Monti e ani solari ortensi

SACRI MONTI, PERVERTITI, SOMATECHE

Orta San Giulio è un borgo sulla riva di un lago – oggi d'Orta, prima di San Giulio – in Piemonte. Il comune presenta una geografia schizofrenica[1]: le vette dei suoi monti toccano il paradiso celeste tramite il percorso devozionale del Sacro Monte in cui sono rappresentate le storie di San Francesco sotto forma di statue policrome; le sue coste conservano le memorie della *Legenda*[2], che racconta di San Giulio cacciatore di draghi e fondatore della sua centesima chiesa sull'isola omonima al centro del lago; le sue cavità, tra cui grotte calcaree e antri sotterranei di ville borghesi, raggiungono le viscere impudiche del male.

La geografia è tinta di tonalità emotive, punti focali di concentrazione d'energia, e si interseca con la storia in una trama sospesa tra sacro e pagano, tra magia e realismo politico. In particolare, la piccola isola di San Giulio è crocevia di eventi mistici e storici, in un affastellarsi di leggende e fatti documentati. La mitologia cristiana racconta che sull'isola approdò intorno al Quarto secolo il Santo Giulio d'Orta per edificare una chiesa e così scacciare il culto pagano dal quel piccolo appezzamento di terra. Non vi era nessunə dispostə a traghettarlo perché su quelle coste vivevano temibili serpenti e una grande draghessa ne era la feroce padrona. San Giulio allora utilizzò il suo mantello per superare lo specchio d'acqua e, una volta giunto sull'isola, sconfisse i mostri e rinchiuse l'*Orchéra* (la draghessa in dialetto ortense) in un buco profondo al centro di un antro, collocato nel cuore del promontorio che, opposto alle vette del Sacro Monte, si getta nelle profondità del lago. Da quel momento, la piccola caverna conica con le pareti umide che trasudano acqua è conosciuta come il Büs de l'Orchéra (grotta della draghessa). Si dice che avventurandosi in quel buco si acceda all'inferno. Tra gli episodi storici documentati vi è, invece, la resistenza all'assedio della flotta del Sacro Romano Impero che la regina d'Italia Willa – la cui corona si dice fosse ottenuta dai chiodi utilizzati per la croce di Cristo – organizzò sull'isola. Ancora qui, ma in anni molto più recenti, Rina Cànopi – poi suor Anna Maria – fondò il monastero Mater Ecclesiae dove nel 1993 scrisse il testo per la Via Crucis papale, divenendo la prima donna a farlo.

1 Nel testo il termine 'schizofrenico' è riferito a una specifica tradizione filosofica che risente del lavoro *Capitalismo e schizofrenia* di Gilles Deleuze e Félix Guattari. Nelle loro pagine la schizofrenia è una modalità produttiva extra-edipica, cioè contrapposta alla tradizionale costruzione identitaria e sociale (mamma-papà-io). La schizofrenia, al contrario, propone un codice fluido, delirante o desiderante che contrappone all'esclusività della logica psicoanalitica una logica che si fonda su sillogismi affermativi e inclusivi: si è "sia... sia... sia". La schizofrenia non disgiunge ma concorda la compresenza di molteplici poli differenti in uno spazio prolifico e non scomponibile. Nel secondo capitolo "Teatri di corpi", il tema verrà ulteriormente esplorato. Cfr. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia* (1972), trad. it. di A. Fontana, Einaudi, Torino 2002; Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), trad. it. di G. Passerone, Cooper Castelvecchi, Roma 2003.

2 La *Legenda* è l'agiografia che narra le imprese dei fratelli Giulio e Giuliano, partiti dalla Grecia per sfuggire alle persecuzioni. Le vicende, che si svolgono nella seconda metà del Quarto secolo, raccontano dell'evangelizzazione che i due santi portano avanti in Italia, fino ai piedi delle Alpi piemontesi, sulla riva del lago d'Orta.

Lago d'Orta, isola di San Giulio e monte di San Nicolao. In bianco (da sinistra a destra): Abbazia Mater Ecclesiae, costruita sulle rovine di un antico castello che ospitò anche Willa; Villa Curioni, al cui interno è inglobato il Büs de l'Orchera; Sacro Monte d'Orta, complesso devozionale

Accadimenti straordinari avvengono anche in altre geografie di Orta San Giulio. Al capo opposto del comune, sul monte di San Nicolao, si dice che nel 1538 una statua lignea della Vergine Dolorosa abbia trasudato, cambiato colore, sbattuto le palpebre *et alia miranda facere ultra solitum*. Poco meno di cinquant'anni dopo questo miracolo, nel 1583, venne inaugurata la *nova fabrica* sul monte di San Nicolao e furono erette le prime cappelle di quello che poi sarà conosciuto come Sacro Monte d'Orta, su modello del vicino esempio di Varallo.

Prima di procedere nel nostro errare per le vie scoscese del Monte è bene indagare la nascita di questo dispositivo. I Sacri Monti sono complessi devozionali tendenzialmente realizzati su alture appartate. Si strutturano in percorsi a tappe scanditi da cappelle o piccole edicole al cui interno sono raffigurati – tramite la composizione di statue, affreschi, paramenti sacri – episodi della vita di Cristo, di Maria o dellз santз. Inizialmente nascono come dispositivi di sostituzione: 'stanno per' i luoghi della fede, si travestono da quelli. Nel Quindicesimo secolo le persistenti guerre nell'area S.W.A.N.A.[3], strascichi delle crociate indette dai papi, rendevano insicuri i viaggi nei luoghi della vita di Cristo, tramite cui si otteneva l'indulgenza plenaria. I Sacri Monti, che sorsero numerosi nel territorio italiano (e non solo), riproducevano surrettiziamente quelle geografie assumendone la medesima funzione taumaturgica per l'anima.

Ad esempio, il Monte di Varallo, fondato nel 1481 dal frate francescano Bernardino Caimi, finge una piccola cittadina palestinese, costruita per come si credeva potesse darsi all'epoca di Cristo: l'ingresso dalla Porta Aurea conduce verso la piazza porticata del Tempio, a sud la piazza dei Tribunali comprende le corti romane ed ebraiche, in mezzo – tra una vegetazione alpina – le cappelle sono ora case, ora teatri, la cui architettura è sforata nella fantasia del dramma sacro. Al loro interno l'apparato scenografico ricostruisce un'architettura posticcia in cui sono narrate le vicende della vita di Cristo.

Giovanni Testori nel 1965 dedica a Varallo *Il gran teatro montano*. Il critico e drammaturgo milanese tesse le lodi dell'opera di Gaudenzio Ferrari, architetto delle cappelle e regista melodrammatico di corpi in legno e terracotta coreografati secondo motivazioni emotive. Ferrari plasma una danza in maschera, una sorta di 'ballo liturgico'[4] in cui lз fantoccз-mimз del dramma sacro convivono con i corpi eterodiretti dellз pellegrinз, intentз ad attraversare la scena agibile rappresentata dal Monte.

Anche il Sacro Monte d'Orta, come Varallo, è travestito. La sua rappresentazione è dedicata a San Francesco d'Assisi, mettendone in scena

3 S.W.A.N.A. (South-West Asia / North Africa) è un termine decoloniale con cui ci si riferisce alla regione del Sud-Ovest asiatico o del Nord Africa al posto dei più diffusi Medio Oriente, Mondo arabo o Mondo islamico, che hanno origini eurocentriche, orientaliste ed esotizzanti e sono spesso utilizzati per svilire e sottomettere (a livello anzitutto geografico) le popolazioni originarie. S.W.A.N.A. al contrario vuole essere un termine inclusivo dell'ampiezza e diversità delle comunità locali, liberandosi da una storia e una cartografia eurocentrica.

4 Giovanni Testori, *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari* (1965), G. Agosti (a cura di), Feltrinelli, Milano 2015, p. 96.

la vita, i miracoli, le prodezze e le rinunce.

Tuttavia il contesto che ne vede la nascita è piuttosto diverso: all'epoca lo scisma luterano (supportato anche dai vicini Valdesi) aveva incoraggiato numerose eresie e il concilio di Trento, con cui la curia romana rispondeva alla rottura di Lutero, aveva impresso una svolta conservatrice alla dottrina cattolica. In quegli anni, tra il Piemonte e la Lombardia, Carlo Borromeo (padre della catechesi controriformistica) incentivò la realizzazione di numerosi Sacri Monti, con l'obiettivo di difendere la religione cattolica da eresie intestine e riforme straniere. Per Borromeo, penitente martoriatore delle sue stesse carni e primo sostenitore della guerra santa contro i turchi conclusasi nella battaglia di Lepanto, i Monti erano baluardi e dardi al suo arco.

In questa cornice i Monti divengono dispositivi di controllo, assolvendo alla funzione di mettere in scena un percorso paideutico atto a normalizzare le voci, raddrizzare le devianze eterodosse delle eresie, castrare le perversioni della fede.

Cappella VII. L'approvazione della Regola francescana da parte di Papa Innocenzo III.
Edificata e decorata tra il 1619 e il 1629

Cappella VIII. San Francesco appare ai frati, in sogno, rapito su un carro di fuoco.
Edificata tra il 1624 e il 1629, decorata tra il 1639 e il 1641

Cappella XIII. San Francesco, per umiltà, si fa condurre nudo per le vie di Assisi. Edificata e decorata entro il 1698

Cappella XIII. Il Pervertito, dettaglio. San Francesco, per umiltà, si fa condurre nudo per le vie di Assisi. Edificata e decorata entro il 1698

Cappella XIII. Il Pervertito, dettaglio. San Francesco, per umiltà, si fa condurre nudo per le vie di Assisi. Edificata e decorata entro il 1698

Addestrando tramite ripetizioni controllate di gesti, agiscono contemporaneamente sulle anime e sui corpi dellз singolз pellegrinз e sulla massa dellз fedeli che li frequentano. Il *dressage*[5] del Monte impone una condotta specifica a una molteplicità umana e così produce i suoi corpi sul modello dellз fantoccз-mimз che abitano le sue edicole, divenendo sia teatro in cui il potere drammatizza e performa, sia testo in cui scrivere le norme. La danza liturgica del Monte è, in realtà, un *ballet mécanique* forzato in cui la ripetizione diventa la norma: il cammino, la sosta, l'abbassamento del capo e la preghiera sono atti coreografici da ripetere potenzialmente all'infinito. Grazie a questi, la fede è rinsaldata, il corpo è santificato.

Si può spiegare il loro funzionamento con un confronto ardito. Nel Diciassettesimo e Diciottesimo secolo le politiche comunali e il *libertinage érudit* si trovarono concordi nella realizzazione di bordelli, con l'obiettivo

5 Michel Foucault sviluppa la nozione di *dressage* in riferimento al potere disciplinare come una delle strategie tramite cui il potere produce performativamente i corpi di cui si serve. Significativamente, il termine in origine indica le pratiche di addestramento animale ed è una specialità equestre in cui lə fantinə fa eseguire allə cavallə una successione di movimenti e posture atte a dimostrare il grado di addestramento di quel particolare corpo. Cfr. Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975), trad. it. di A. Tarchetti, Einaudi, Torino 2013.

le prime di confinare il desiderio e la depravazione a specifici perimetri urbani e suburbani e il secondo di consentire liberi piaceri all'interno di queste aree. In quanto architetture del sesso i casini, come argomenta Paul B. Preciado[6], definivano la topografia del corpo sessuato e la gerarchia dei sessi, riconoscendo nel fallo il simbolo attorno cui costruire un sistema socio-politico-economico. Qui furono gestiti i viatici della vita democratica, mostrando "come la soggiogazione democratica connetta libertà e sottomissione, piacere e terrore: emozioni e stati della coscienza apparentemente opposti"[7]. Se ne può trarre che i bordelli, così come i Sacri Monti, sono dispositivi di controllo che producono il soggetto da sorvegliare. Nati dall'urgenza di contenere la pandemia di sifilide, con la giustificazione di operare un'igiene sociale, impongono posture[8]. In un certo senso anche i Sacri Monti sorgono come sanatori della pandemia eretica, mettendo in campo politiche identitarie eteronormate, moral-cattoliche e riproduttive.

La teologia della Controriforma viene coniugata in architettura nello stile barocco e Orta ne presenta il trionfo. Spoglie e nude all'esterno, le cappelle racchiudono al loro interno uno straripamento d'oro e di decorazioni. È di nuovo Preciado a parlare dello stile Secentesco[9] in architettura, arte e musica identificandolo prima con l'estetica della colonizzazione – simbolo dell'eccesso dell'oro che proviene dalle colonie e quindi risultato di un processo di oppressione ed espropriazione – poi come espressione dell'alleanza tra la religione e l'industria farmaco-porno-capitalista. Il 'farmacopornismo'[10] utilizza eccitazione, eiaculazione e autocompiacimento come materie prime per fabbricare il corpo, il genere e il sesso, sviluppando inoltre un modello altamente remunerativo tramite l'estrazione di *potentia gaudendi* (la potenzialità di eccitazione) al fine di ridirigerla a obiettivi squisitamente capitalisti. Nel barocco, nota Preciado, avviene *in nuce* un'operazione parallela: la meraviglia, l'incantamento e lo spettacolo vengono

6 Cfr. Paul B. Preciado, "Restif de la Bretonne's State Brothel: Sperm, Sovereignty, and Debt in the Eighteenth-Century Utopian Construction of Europe", in "South", no. 6, 2015, pp. 45–61.

7 Ivi, p. 46 (traduzione dellз autorз).

8 Se questa lettura è influenzata dalle teorie di Foucault è necessario distinguere il tipo di potere che è in atto: nel caso dei Monti la gestione del potere risente delle tecniche disciplinari, i bordelli invece sorgono in un contesto pienamente biopolitico. Pertanto, benché entrambi orientati al corpo, nel caso della gestione biopolitica le preoccupazioni sono anzitutto dirette alle necessità e ai bisogni di una popolazione – rispondendo quindi a una forma di potere contemporanea e statistica. Notata questa differenza, potremmo dire che forme di potere diverse possono convivere nella gestione di un luogo, sovrapponendosi. Infatti, è precisamente nei decenni a cavallo tra Diciassettesimo e Diciottesimo secolo che Foucault intravede il passaggio da una gestione del potere più marcatamente disciplinare alla comparsa delle prime tecnologie biopolitiche.

9 Cfr. Paul B. Preciado, *Pornotopia. Playboy: architettura e sessualità* (2010), trad. it. di. E. Rafanelli, Fandango Libri, Roma 2011; Paul B. Preciado, "Restif de la Bretonne's State Brothel: Sperm, Sovereignty, and Debt in the Eighteenth-Century Utopian Construction of Europe", op. cit.

10 La società farmacopornografica per Preciado è il sistema di sapere-potere dell'organizzazione sociale attuale. Il modello di azione sul corpo è "microprostetico" e le tecnologie che operano sul corpo entrano a far parte di questo, sono pillole, silicone, ormoni. In questo senso, sottolinea Preciado, assistiamo "alla miniaturizzazione, all'internalizzazione e all'introversione riflessiva [...] dei dispositivi di sorveglianza e di controllo propri del regime sessopolitico disciplinare" (Paul B. Preciado, *Testo tossico. Sesso, droghe e biopolitiche nell'era farmacopornografica* (2008), trad. it. di E. Rafanelli, Fandango Libri, Roma 2015, p. 71). La pornografia opera, nella stessa direzione, come tecnologia del corpo e del genere e processo di estrazione e produzione di potenza di eccitazione, che può essere messa a profitto dal sistema etero-patriarcale.

adoperati per determinare corpi classificati (o classificabili) per genere e sesso – sfruttando la *potentia orandi* (la potenzialità della preghiera) a scopi politici – e costruiti tramite processi di sfruttamento coloniale (dell'immaginario e del corpo).

Le strategie di resistenza al potere disciplinare sono forme e posizioni che si organizzano di pari passo al progressivo stabilirsi delle strutture architettoniche dominanti. Per Michel Foucault, infatti, là dove c'è potere c'è resistenza, perché tra le pieghe del potere giacciono destabilizzazioni. Del resto, "piegare significa piuttosto tendere-distendere, contrarre-dilatare, comprimere-esplodere"[11]. Gilles Deleuze ne *La piega. Leibniz e il barocco* affronta la filosofia di Leibniz per parlare di caos ed eventualità, descrivendo il barocco come un gesto che "curva e ricurva le pieghe, le porta all'infinito, piega su piega, piega nella piega"[12]. Tramite un solo atto, la rettitudine sarebbe crepata in una curvatura convulsa che si estende nell'arrotolamento degli angoli, nello smussamento delle rette, nel suo incessante movimento. La piega per Deleuze rappresenta una funzione operativa, un tratto, un'azione che richiede – volendo aggiungere – una struttura performativa. Percorrendo il bosco in cui il Monte d'Orta è immerso occorre voltarsi e rivoltarsi, trovandosi in un labirinto dove arbusti, cappelle ed edicole sono continuamente piegate, e non solo.

In quest'ottica possiamo osservare la Cappella XIII[13], espressione più matura del barocco ortense, dove è messo in scena il carnevale di Assisi. Tra sessantuno statue, emerge il gruppo scultoreo con al centro San Francesco, quasi nudo, che accompagnato da cinque frati li esorta all'umiltà. Il carnevale rappresenta un momento di congedo dalle norme dove prende realtà un mondo invertito, lontano dalle convenzioni disciplinari quotidiane. Sfilano corpi "gobbi, nani, gozzuti [...] fantocci di legno, duri, barocchi, impolverati, con gli occhi morti, lucenti di vernice; cavalloni impennati, gobbi, gozzuti, santi padri colle teste pelate [...] simulacri di dame pagane protuberanti, ampie scollacciate, colle poppe colossali, turgide, sbaldellate"[14]. Pare che mettano in crisi quella costruzione politica identitaria che il Monte erige ed esige, armandosi (come pieghe nelle pieghe) delle loro posture dis-identitarie e delle loro rotture.

Sulla sinistra, partecipa alla festa una figura barbuta in abiti da donna, le mani sono cinte sotto il ventre, le sopracciglia aggrottate

11 Gilles Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco* (1988), trad. it. di D. Tarizzo, Einaudi, Torino 2004, p. 12.
12 Ivi, p. 5.
13 Cappella XIII. San Francesco, per umiltà, si fa condurre nudo per le vie di Assisi.
14 Cfr. Achille Giovanni Cagna, *Alpinisti ciabattoni*, Giuseppe Galli Libraio Editore, Milano 1888, pp. 14–15. *Alpinisti ciabattoni* racconta di Martina e Gaudenzio, coppia di bottegai sedentari, intenti in un viaggio tra le bellezze naturali e artistiche dei monti alpini intorno a Orta. Cagna, vicino alle posizioni anticonformiste della Scapigliatura lombarda e piemontese, ritrae la coppia impietosamente, mettendo a fuoco la loro ottusità, che non permette loro di percepire la bellezza o il fascino dei luoghi. In questo senso, si potrebbe dire, Martina e Gaudenzio sono immuni alle strutture architettoniche e alle pratiche performative messe in scena dal Monte.

in una posa che mesce disinteresse e interdizione. Il suo corpo, sulla cinquantina, indossa un lungo abito azzurro che scivola sulle spalle fermandosi al tricipite teso, mentre dall'orlo inferiore della veste spunta il piede sinistro. Il petto glabro si lascia intravedere dalla scollatura, il volto invece è coperto da una folta ma curata barba bruna. Un velo rosso copre i capelli, nascondendo una fronte rugosa, mentre il lavoro manuale ha inciso le mani tozze e le braccia muscolose. Questo corpo è stato negli anni oggetto di pubblico ludibrio per la sua devianza, fino a essere etichettato dalla stampa locale come il Pervertito d'Orta. Alcunз studiosз ne hanno contestualizzato la portata, sedando le maldicenze sulla fabbrica del Monte, identificando il soggetto in un attore che sappiamo recitava anche il ruolo femminile e osservando come il carnevale consentisse travestimenti che non fossero travestitismi. Tuttavia la lettura che vorremmo fornire in questa sede è alternativa. Crediamo che nella figura del Pervertito si situi la piegatura, lo sguardo sghembo della resistenza. Quel corpo porta vivi i segni della sua vicenda, rende leggibili le sfide alla rettitudine e, nominando le costruzioni binarie del sistema identitario, le scardina: la barba e l'accenno di seno, le sopracciglia e l'espressione disgustata costruiscono un campo resistente all'interno del quale perdersi. Il suo *ballet mécanique* libera una coreografia dell'auto-determinazione, ossessiva ripetizione e immobile danza di processi di dis-identificazione. Nel Pervertito si assommano, coagulandosi, letture, prerogative, rappresentazioni e narrazioni alternative. Ed è tra queste che stiamo girovagando.

Tra le sue cicatrici si accumulano leggende di signore del gioco (donne, uomini, cangianti, neutrз, poco conta) che hanno cantato la devianza. Luca Scarlini, scrittore e storyteller, aiuta a recuperare una genealogia fantasmatica che riallaccia il Pervertito a streghe, esperienze transgender e dame degli inferi, condensando nella geografia di Orta biografie dissestate e antagoniste.

LA BELLEZZA TANTO ANTICA: APPARIZIONI DELLA SIGNORA DEL GIOCO

Luca Scarlini

Nel bosco si aggira una donna: ha i capelli raccolti in una crocchia stretta, un cappuccio sopra la testa, recita frasi secche, veloci, numera i passi, cammina con velocità sempre diversa, si muove avanti e indietro, accelera e rallenta, va seguendo un suo ritmo mentale. Il motivo del suo agire è la raccolta di erbe che compongono una cosmogonia e una farmacopea. Per solito ella ha come proprio principale nemico il prete, che la teme

e la attacca, la desidera morta perché rappresenta un ordine radicalmente diverso dal suo. La signora del gioco non esita a sfidare la chiesa: spesso i suoi luoghi di ricerca per rare radici di mandragora non sono lontano dai conventi più accreditati; lì vicino si dispensa il confortorio ai malcapitati condannati all'impiccagione.

Con la definizione *domina ludi* in latino (*dona del zòc* in dialetto camuno) si registra la presenza della strega nei processi inquisitoriali: a lei ha tributato un notevole omaggio critico Luisa Muraro nel volume dal titolo *La signora del gioco*, uscito nel 1977 per Feltrinelli. Il suo carisma necessita di assoluta ubbidienza, a lei vanno tributati rituali e preghiere.

"Scongiuro te, o farina! / Che sei il corpo nostro – senza di te / Non si potrebbe vivere – tu che / prima di divenire farina, / Sei stata sotto terra dove tutti / sono nascosti, tutti i segreti". Così recita il mirabile *Aradia, o il Vangelo delle Streghe*, gospel della signora del gioco, unica summa del sapere streghesco italico raccolta non da un inquisitore assetato di sangue, ma da un folklorista anglosassone, Charles Godfrey Leland (1824–1903), nato a Philadelphia e morto a Firenze, dove passò buona parte della sua esistenza. Americano per nascita, era stato folgorato dalle storie popolari (a lui si devono due fitti volumi di *Legends of Florence*, 1896) e dalla presenza di una comunità di donne di magia sull'Appennino Tosco-Emiliano. Ne era venuto a conoscenza da chiacchiere delle serventi di una sua dimora fiorentina, e con difficoltà ne aveva ricostruito i rituali, in un libro notevolissimo uscito a Londra nel 1899. Ogni elemento della vita contadina diventa in questa sequenza di cerimonie strumento di incantesimo: "tre cose ho raccolto nel giardino / un limone, un arancio e un mandarino".

Jules Michelet nel suo luminoso *La strega* (1862) dichiara la figura di una signora della conoscenza, che ascolta nel crepitio delle fascine sul focolare le labili voci degli dèi pagani cancellati dalla chiesa, e si rende loro interprete. Ella si fa quindi esegeta di un'antica bellezza, che al presente è reputata demoniaca e che in epoche remote poteva avere le forme meno prevedibili. Facendo proseliti, in un mondo di donne oppresse da mariti violenti, da parti continui (che spesso ne causavano la morte) e da una esistenza bestiale, ella offre il calore di un'empatia a chi vive nelle carestie del cibo e dell'amore, creature sempre più lontane da una chiesa che si nutre di se stessa e del proprio squisito formalismo, pretendendo in cambio sudditanza assoluta e laute decime dei raccolti.

Interprete della bellezza antica, scopritrice di segrete armonie, indagatrice acuta delle corrispondenze, la strega vive quindi in comunità di cui è reggitrice occulta, consigliatrice

principale, disseminando enigmi in una lingua cifrata, in attesa che si dia l'occasione del suo trionfo nel gran teatro del Sabba, scatenamento di ogni più riposta e segreta energia.

Sylvia Townsend Warner ha dato magistralmente voce al desiderio del ricongiungimento con lo spirito dei boschi nel suo *Lolly Willowes o l'amoroso cacciatore* (1926), incentrato sul carattere di una donna solitaria e benestante che trova se stessa nell'incontro salvifico con il nero signore. "Bosco una volta. Bosco per sempre: dove Lui sedeva gli alberi si sarebbero affollati a fargli ombra".

La signora del gioco, quindi, è una *go-between*, una messaggera tra dimensioni, potendo vivere sotto copertura nell'esistenza della comunità timorata, ma anche recarsi da padrona ai colloqui con la notte. Ella incarna l'idea di una vita come libertà, in colloquio continuo con il piacere e con l'estetica dominante della natura, dove le pratiche del sesso 'freddo' con il Maligno escludono o sabotano (per tramite di erbe abortive o di incantesimi) la riproduzione, necessaria per la continuazione del patrimonio che è parte centrale del patriarcato, con cui condivide una rivelatoria e mai abbastanza approfondita etimologia.

In questa direzione andrebbe anche una delle visioni streghesche più coinvolgenti dell'arte, le *Quattro streghe* di Albrecht Dürer (1497), in cui secondo alcuni trova eco una leggenda per cui tre fattucchiere aiuterebbero una quarta, appunto incinta del nero signore, a disfarsi dell'indesiderato rampollo frutto di commerci avvenuti al lume di Ecate.

Nel Rinascimento e nel Barocco illuminati dalla luce di sangue dello psicotico *Malleus maleficarum* di Kramer e Sprenger, manuale di sterminio, le devote di Diana hanno avuto pessima stampa, e spesso iconografia assai semplificata. Anche se non mancano le eccezioni, come la sontuosa, luguberrima stampa di Agostino Veneziano *Corteo notturno di Ecate,* con una anziana nuda che cavalca uno scheletro animale, o una ammiccante lucerna in forma di menade bronzea di Andrea Briosco detto il Riccio, che assai si dilettava anche di ritrarre ambigui satiri come porta calamai. Tutte icone censite con acribia da Eugenio e Giuseppina Battisti che pubblicarono da Lerici nel 1964 il loro capitale *La civiltà delle streghe*, che per la prima volta dava alle signore della notte il giusto riconoscimento di alternativo popolo. Perché la regina della notte avesse adeguato spazio iconografico è stato necessario giungere al simbolismo (come illustrava la felice mostra *Arte e magia. Il fascino dell'esoterismo in Europa* a Rovigo nel 2018).

Nella stagione di dubbi medianici tra il 1880 e la Prima guerra mondiale, epoca in cui le donne con fatica hanno iniziato

ad affermarsi e a turbare i sogni dei patriarchi, è fiorita una produzione esplicita di icone del desiderio, celebrate da artisti come Luis Ricardo Falero, Georges de Feure, Alfred Kubin, Félicien Rops. Nello spazio magico del Monte Verità è sorto il lavoro di Mary Wigman, fondatrice della danza espressionista, che a lungo operò nello spazio della comunità teosofica. Qui elaborò la sua profetica, sconcertante *Hexentanz*, danza della strega agìta freneticamente su musiche orientali, indossando una maschera inquietante. Un lavoro di intensità folle, a cui l'artista si è dedicata per anni, interpretandolo in tutto il mondo, a partire dalla prima nel 1914 e lasciandone testimonianza in un intenso film del 1929.

Il Novecento registra per la prima volta un pensiero maschile che rompe un tabù, proponendo la necessità, filosofica o concreta, dell'adozione di una identità femminile, che spesso viene figurata con una allure streghesca. Daniel Paul Schreber nel suo sconcertante *Memorie di un malato di nervi* (1903) afferma risoluto: "in certe circostanze si viene necessariamente a una 'evirazione' (trasformazione in una donna) di un uomo ('visionario di spiriti'), il quale sia giunto a un rapporto con i raggi divini che non è più possibile eliminare". La via crucis di Einar Wegener per diventare Lili Elbe, prima persona al mondo a compiere l'operazione di cambio di sesso nel 1931, con l'aiuto determinante della straordinaria consorte Gerda, pittrice di scene erotiche e manipolatrice di immagini, si incide fortemente nell'immaginario, anche nella versione assai edulcorata del romanzo di David Ebershoff *The Danish Girl*, da cui è tratto il film omonimo di Tom Hooper. Meno vivida è l'eco della rivolta contro la propria identità nell'itinerario umano e artistico di Forrest Bess, straordinario pittore espressionista, ossessionato da simboli, che nella provincia texana operò su di sé per diventare un ermafrodito, a quanto pare mettendo in pratica da solo una chirurgia assai arrischiata sul suo corpo, per cui chiese consulenza epistolare, per la comprensione della propria volontà simbolica, a Carl Gustav Jung. Non è un caso, quindi, che mentre il machismo dilagava, sotterraneamente il Novecento abbia tra i personaggi mitici ricorrenti, oltre all'anche troppo citato Edipo freudiano, l'assai diverso Tiresia, veggente e interprete del segreto ambiguo della notte, nella folgorazione surrealista di Guillaume Apollinaire (*Le mammelle di Tiresia*, 1917, poi trasformata in melodramma da Francis Poulenc nel 1947) e nelle scritture aguzze di Marcel Jouhandeau (*Tirésias*, edizione non censurata 1988) e di Mario Perniola (*Tiresia*, 1968, unico romanzo del filosofo).

Mentre il mondo maschile subiva attacchi continui, il pensiero femminista scelse la signora del gioco come proprio

simbolo, proponendo uno slogan fiammeggiante quanto celebre: "tremate, tremate, le streghe son tornate". Nel fatidico 1968 a New York si annunciò al mondo il collettivo politico-artistico WITCH (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell), prendendo ispirazione dal libro pionieristico *Woman, Church and State* di Matilda Joslyn Gage, che già nel 1893 proponeva una visione protofemminista delle lugubre vicenda della caccia alle streghe. In tempi recenti certi spunti di quella antica ricerca sono stati portati all'estremo nel notevole *Calibano e la strega* di Silvia Federici (2004), tradotto da Mimesis, in cui la persecuzione femminile viene letta nel quadro dello sviluppo della società capitalistica, come strumento di oppressione del mondo contadino.

Negli anni seguenti hanno evocato figure di signore della notte Carolee Schneemann e in Italia Libera Mazzoleni, che nel 1975 realizzò la sequenza *Le Streghe*, immagini in cui l'autrice si poneva al centro delle più furibonde tavole del *Malleus Maleficarum*. Mario Mieli nel suo capitale *Elementi di critica omosessuale* (1977) evoca la strega parlando del piacere di vestirsi in abiti femminili, narrando le avventure performative esilaranti del fortunato spettacolo *La Traviata Norma*. La figura della regina, alludendo alla mitologia dell'ermafrodito, pone radicalmente in discussione le categorie ricevute. Nel 1970 Urs Lüthi debuttò a Berna raffigurandosi nelle vesti di una divina anni Trenta, oppure di una casalinga malmenata (con occhio nero da percosse). Nello stesso anno nella vicina Lucerna Luciano Castelli, artista e performer, fu protagonista di una vera e propria santificazione della *drag queen*, nella pittura iperrealista di Franz Gertsch. Memorabile infatti il dittico *Marina trucca Luciano* e *A casa di Luciano*, che celebrano una vita dal sapore *bohémienne*. Documenta 14 ha promosso il lavoro notevolissimo di Lorenza Böttner, nata in Cile e trasferitasi in Germania, che aveva perduto le braccia in un incidente. Böttner si raffigurava come fascinosa creatura, dipingendosi usando la bocca o i piedi, mentre danzava in azioni performative complesse, giungendo a incarnare nel 1992 Petra, personaggio-mascotte delle Paralimpiadi di quell'anno. Ancora più streghesco e unico il percorso, da non molto recuperato, di Marcel Bascoulard (in evidenza nella mostra *Dancing with Myself* a Punta della Dogana, 2018), marginale a Bourges, dove creava le sue *mise* eleganti, per mettersi in scena davanti all'obiettivo nel cuore del bosco, o ai suoi margini, come una strega benevola e gentile, purtroppo destinata a incontrare in quegli oscuri recessi il proprio carnefice. I luoghi votati al sacro sono per solito quelli che hanno, fatalmente, il controcanto di signore del gioco che mettono in discussione un ordine mascolino e machista che il mondo cattolico

ha portato all'apice dimostrativo al tempo della controriforma.

Niente è più patriarcale del fascinoso mondo dei Sacri Monti, che vennero intesi come argine a un pensiero magico che si diffondeva a macchia d'olio nei ceti più umili e infiammava la rivolta. A Orta ideologo del mistico luogo fu Carlo Bascapè, già segretario di San Carlo Borromeo. Egli, barnabita, era fautore di un'arte penitenziale, che aveva come proprio cardine la pittura del Moncalvo e dei Fiammenghini, ossia i fratelli Della Rovere. Che il lago d'Orta avesse magiche risonanze è indubbio, come percepì Friedrich Nietzsche, che qui ebbe alcune folgorazioni di Zarathustra. La seduzione del luogo è la stessa di cui narra, con uno speciale gusto per i dettagli morbosi, il romanzo di Pierre Bourgeade *Le lac d'Orta* (1981), in cui un uomo di mezza età intrattiene una rovinosa relazione con due Lorelei lacustri, madre e figlia, che lo conducono all'estinzione.

Ogni leggenda antica testimonia come sull'isola spadroneggiasse un esercito di draghi e rettili, contro cui dovette battersi a singolar tenzone San Giulio, giunto in esilio da Egina, che proprio qui aveva la visione di costruire la centesima chiesa cui aveva dato vita in un furioso processo di evangelizzazione. Sembra che un drago soltanto sia sfuggito alla mattanza divina, e si sia trascinato nelle grotte che per tradizione si chiamano il Büs de l'Orchéra. Un rettile-femmina di cui, vuole la tradizione locale, nel XVII secolo venne ritrovata una vertebra enorme, conservata nella sagrestia della basilica sull'isola, come per tenerne a bada misticamente il residuo potere. In quelle grotte tenebrose albergarono i miti più oscuri e sempre nella zona si parlò di misteriose presenze notturne.

Il mito della donna-rettile è assai diffuso presso tutte le culture del mondo. La classica fiaba italiana della Mammadraga, creatura malvagia e animalesca, mangiatrice di bambini, si trova nelle fiabe siciliane di Giuseppe Pitrè (in questa versione, a tradirla è la coda di lupo), rivisitata splendidamente da Luigi Capuana nella sua raccolta *Il Raccontafiabe*. In questa figura si uniscono le *empuse* (ossia vampire) di tradizione classica, e le *mormolikai*, ossia le donne lupo, a definire una femminilità rapace e dominante che tiene in scacco i maschi. In questa direzione va anche la classica raffigurazione che Carlo Gozzi ha delineato nella sua *Donna serpente* (1762), poi portata all'opera da Richard Wagner (*Die Feen*) e da Alfredo Casella. La trama dell'incantevole fiaba teatrale è quella per cui la bella principessa delle fiabe Cherestani si vota a un mortale, Farruscad. Il padre di lei la maledice e se il marito la apostroferà con male parole ella si trasformerà in un rettile malvagio e distruttore.

Tra il 1889 e il 1891 l'onorevole Augusto Curioni fece costruire sopra a questo antico vuoto una villa. Così sintetizzava il fascino di quella che era ormai diventata la sua proprietà: "una grotta piovosa, nera, nera / ove le streghe a torme sulla sera / convengono alla lor ridda infernale". La sua rampolla Mary, funebre vamp, marchesa Casati del lago, si dette il compito di tenere viva la fama della orchéra-strega antica. Amante di feste, trattenimenti e fanatica della vita dispendiosa, esaurì il patrimonio di famiglia, terminando la sua esistenza a Roma, in ristrettezze. Negli anni del suo splendore, a Orta, sopra il Büs dell'Orchéra, determinò di sé stessa una immagine di moderna incantatrice. Dopo la scomparsa per tisi dell'amatissima sorella, volle sempre accanto a sé macabre distese di teschi adagiati su sontuosi drappi di velluto nero. Accanto volle a ogni costo il revolver con cui un avvocato torinese, follemente innamorato di lei, aveva deciso di porre fine ai suoi giorni. Infine si sposò, con un ingegnere sardo chiamato Urtis, ma si presentò con indosso l'abito da sposa, frutto della migliore sartoria torinese, ridotto a un cencio di gramaglie nero-pece, dopo che lungamente ci era saltata sopra nel fango del giardino. Alla cerimonia affermò che quelle non erano le sue nozze, ma le esequie piuttosto. In questa saga si riscontrano tutti gli elementi del mito, di cui la signora, in versione aggiornata, tiene il filo di antiche leggende di signore del gioco (donne, uomini, cangianti, neutri, poco conta) che si fanno eredi, a distanza di tempo, dell'antico e ricorrente umano bisogno di confrontarsi con il canto dell'oscurità.

Le cappelle-celle disperse nella vegetazione prealpina sono macchine che svolgono le necessità pedagogiche borromee e, allo stesso tempo, cortocircuiti che affastellano multidimensioni di luoghi in cui altri luoghi si accumulano, di tempi in cui altri tempi si confondono, di storie su cui altre storie si iscrivono. Pervertiti si ergono a monumenti, boschi alpini diventano deserti palestinesi, architetture barocche si travestono da tribunali romani e pellegrinз diventano ortodossз fedeli con corpi binari. I Monti sono eterotopie, luoghi reali ed effettivi, individuati nello stesso tessuto architettonico della società, "delle utopie effettivamente realizzate in cui tutti gli altri spazi reali che possiamo trovare all'interno della cultura sono, al contempo, rappresentati, contestati e rovesciati, delle specie di luoghi che stanno al di fuori di tutti i luoghi, anche se sono effettivamente localizzabili"[15]. Tra i muri della controriforma e le tecniche dell'etero-patriarcato, le cappelle del Monte a Orta si costituiscono come archivi vivi che conservano proposte di resistenza. Sono 'somateche', per utilizzare il termine impiegato da Preciado, ovvero

15 Michel Foucault, *Spazi Altri* (1967), S. Vaccaro (a cura di), Mimesis, Milano 2001, p. 25.

corpi non 'naturali', ma archivi che trasportano storie di oppressione e carichi di resistenza e potenza rivoluzionaria che custodiscono distensioni e piegature, coordinate conservatrici di produzione e riproduzione del corpo e tangenti schizofreniche che arrestano e redirigono quei processi di produzione[16].

LOU VON SALOMÉ, DRAGHESSE, ANI

Fu una mattina di piena primavera del 1882 quando Lou von Salomé vide per la prima volta il Pervertito che, con il suo statico sorriso nerboruto e lo scanzonato abito azzurro, abita sprezzantemente la Cappella XIII[17] del Sacro Monte d'Orta. Quel giorno aveva risalito la collina percorrendo la strada che parte da Orta, inerpicandosi tra le fratte insieme a Friedrich Nietzsche, conosciuto poco tempo prima a Roma. Una volta giunta in cima, si dice che la psicoanalista russa si muovesse attentamente e scrutasse ogni piccolo elemento iconografico non immediatamente decifrabile: dal ragazzo 'moro' che lancia una pietra contro Francesco nella Cappella III[18], al diavolo raffigurato come donna con seni cadenti nella Cappella X[19]. I suoi spostamenti erano seguiti dagli occhi di Nietzsche, il quale stentava a capire la frenetica indagine che von Salomé stava conducendo. Il filosofo la invitò a rallentare il ritmo, mentre nella sua mente risuonava la domanda con cui l'aveva approcciata al loro primo incontro: "Cadendo da quali stelle siamo stati spinti qui, l'uno incontro all'altra?" e alla quale non aveva ricevuto alcuna risposta.

Si narra che von Salomé si perse nella somateca d'Orta e vi rimase per tutta la giornata. La sera, sentendo rimbombare l'ansiosa voce di Nietzsche, si voltò e lo vide annaspare, appoggiato alla porta d'ingresso. Una volta ripreso fiato il filosofo si diresse verso di lei, le prese le mani e la invitò a sedersi su un muretto vicino. Le dichiarò il suo amore, le accarezzò la spalla e le chiese di sposarlo. Goffamente cercò di strapparle un bacio ma lei si era già allontanata, rifiutandolo. L'episodio rimase impresso nella mente del filosofo per anni e quei giorni saranno da lui ricordati come 'L'Idillio d'Orta'. Negli anni successivi, Nietzsche avanzò altre proposte, tutte cadute nel nulla. Sono, però, le ragioni di quel rifiuto a territorializzare von Salomé tra quegli arbusti, sui sentieri delle signore del gioco. Quel 'no' – tuonato non solo a Nietzsche ma, più tardi, anche a Rainer Maria Rilke – pare essere la voce del "sostrato dei reietti

16 Preciado utilizza il termine 'somateca' per riferirsi al corpo come luogo in cui sono impressi i segni di una storia di oppressione (che trascende quella autobiografica dell'individuo) e su cui sono tracciati i primi tentativi di rivoluzione. Cfr. Paul B. Preciado, "La rivolta nell'epoca tecnopatriarcale", trad. it. di "KABUL magazine", intervento a PERFORMING PAC. de-GENERE, marzo 2019.
17 Cappella XIII. San Francesco, per umiltà, si fa condurre nudo per le vie di Assisi.
18 Cappella III. San Francesco rinuncia ai beni terreni nelle mani del Vescovo.
19 Cappella X. Vittoria di San Francesco sulle tentazioni.

e degli stranieri, degli sfruttati e dei perseguitati di altre razze e di altri colori, dei disoccupati e degli inabili"[20], una voce che si leva per la forza immaginativa di pratiche dis-identitarie perché coincide con il rifiuto delle regole del gioco performativo borghese. È il suono di quei corpi resistenti nascosti tra le pieghe del Monte a risultare come un 'no' che risuona dall'ano.

Nel 1916 von Salomé pubblicò *Anale e sessuale*. Cinque anni prima aveva preso parte al terzo Congresso della Società Psicanalitica di Vienna, dove aveva conosciuto Sigmund Freud. Nel saggio del 1916, von Salomé rielaborò l'analisi di Freud sugli stadi psicosessuali dell'evoluzione infantile (orale, anale, fallico, latente e genitale) concentrandosi sulla fase anale. Come ha evidenziato recentemente Lorenzo Bernini[21], Freud ritiene che il corpo sia percorso da un'istinto sessuale e da una pulsione. Il primo è di tipo conservativo e riproduttivo, pertanto marcatamente eterosessuale e coincidente con il raggiungimento del coito e della riproduzione. La pulsione è invece dissipativa, perversa e polimorfa, intesa al prolungamento, alla ripetizione: è distruttiva. Se la successione delle fasi psicosessuali si verifica senza intoppi, il corpo che ne risulta è un soggetto della civiltà, un dispositivo edificato da quella struttura sociale[22].

È qui che von Salomé colloca la sua riflessione sull'ano, perché individua nel "divieto di trarre piacere dall'attività anale e dai suoi prodotti" il momento decisivo per lo sviluppo dellɜ bambinɜ. Freud aveva sostenuto che nell'infanzia le masse fecali sono utilizzate come stimolo masturbatorio con l'intento di godere del piacere che accompagna la defecazione: una manifestazione della pulsione (dissipativa e polimorfa in quanto non diretta a fini eterosessuali e riproduttivi) che deve essere abolita per evitare nevrosi e schizofrenie. L'ano deve essere chiuso, in altre parole, per il benessere individuale e sociale. Il divieto anale, come von Salomé afferma, suggella la formazione del principio di realtà, quel momento in cui "il mondo esterno [...] si staccò dalla sua inseparabilità da noi e si eresse come un di fronte estraneo"[23]. L'autocoscienza sorge nella differenza tra sé e un esterno da ricacciare. Con la repressione dell'erotismo anale il corpo si trasforma in soggetto, alle spese del piacere del soggetto stesso. Riferendosi esplicitamente a von Salomé, Freud ritiene che solo tramite la chiusura dell'ano si spegne la pulsione, che non scompare ma viene sublimata e utilizzata per sviluppare quelle competenze necessarie al vivere civile. La chiusura dell'ano baratta la società con il piacere, oggettivizza (perché al contempo riconosce le feci

20 Herbert Marcuse, *L'uomo a una dimensione* (1964), trad. it. di L. Gallino, T. G. Gallino, Einaudi, Torino 1999, p. 259.
21 Cfr. Lorenzo Bernini, *Il sessuale politico. Freud con Marx, Fanon, Foucault*, Edizioni ETS, Pisa 2019.
22 Cfr. Sigmund Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905), trad. it. di R. Colorni, A. M. Marietti, Bollati Boringhieri, Torino 2010; Sigmund Freud, *Il disagio della civiltà* (1930), trad. it. di E. Ganni, Einaudi, Torino 2010.
23 Lou von Salomé, "Anale e sessuale" (1916), in "Il piccolo Hans", no. 5, gennaio-marzo 1975, p. 74.

come estranee, oggetto), nullifica (perché il divieto immerge la "piccola creatura nel sentimento penetrante del suo nulla"[24]), forma le esperienze di peccato e di dovere[25].

L'ano è quindi il simbolo di ciò che viene respinto per consentire il sorgere di una società 'normale' (o eterosessista). Von Salomé lo chiarisce: "la civiltà si edifica a spese della sessualità, e quindi la vita sociale degli umani è giocoforza una vita inibita, mutilata, disagiata"[26]. Nell'ano è ricacciata quella pulsione, o sessuale[27], che fa del corpo un dispositivo necessariamente perverso, indifferenziato, disorganizzato, il cui godimento si dirige in ogni punto dell'epidermide e delle sue cavità: l'ano è per Freud il detonatore di questo modello di società, pertanto occorre disinnescarlo.

Preciado ne rielabora le conseguenze – alla luce delle vicende del capitalismo farmaco-pornografico – e insiste, ribadendo che la chiusura dell'ano contribuisce anche a ridisegnare la topografia del corpo, ora oggetto asimmetrico, privato, con zone privilegiate e altre abiette. Ne deriva un'ideologia gerarchica la cui logica si fonda sul fallo – verticalità, rettitudine, fierezza – e ne consente deroghe solo nell'ambito di un'economia libidinale che sfrutta l'esposizione dell'ano di alcunз per la quiescenza della moltitudine. In conclusione, "l'ano, inteso unicamente come orifizio escretore, non è un organo. È la cicatrice lasciata nel corpo dalla castrazione"[28]. È simbolo di tutto quanto deve essere respinto. È buco, quindi ciò che vi ricade all'interno è nulla. È carne, merda, male. È Büs de l'Orchéra.

Il Büs de l'Orchéra, ovvero la cavità misteriosa in cui risiede la draghessa d'Orta, è l'ano del Sacro Monte. Come corrispettivo negativo ne sta agli antipodi, ne è geograficamente l'inversione. Alla gerarchia fallicamente costruita e identitaria incarnata in quel dispositivo di controllo che è il Sacro Monte, il büs oppone una tensione verso il basso, la discensione infernale. Del resto, come lo stesso Scarlini suggerisce, era intorno a questo buco che le signore del gioco si radunavano per venerare l'Orchéra qui alienata. "Bastava scrivere su un brandello di carta o di stoffa il nome di una persona odiata e depositarlo in una delle nicchie [della grotta]: allora per il malcapitato la sventura era assicurata."[29] Ed è qui che Mary Curioni, una delle signore del gioco, convinse il marito a costruire la propria residenza. L'ano anestetizzava il focolare borghese. Il büs è allora un'analchitettura[30]: un'architettura-portale che attraversa le epistemologie dominanti e ne ribalta le prospettive, un dispositivo anale che disperde le energie di produzione e riproduzione.

24 Ivi, p. 81.
25 Cfr. Lou von Salomé, "Anale e sessuale", op. cit.
26 Lorenzo Bernini, *Il sessuale politico*, op. cit., p. 81.
27 Cfr. Lorenzo Bernini, *Il sessuale politico*, op. cit.
28 Paul B. Preciado, *Terrore Anale. Appunti sui primi giorni della rivoluzione sessuale* (2009), trad. it. di ideadestroyingmuros, Fandango, Roma 2018, p. 21.
29 Cfr. Nicola Fantini, Laura Pariani, *Il lago dove nacque Zarathustra. Guida letteraria di Orta*, Interlinea, Novara 2018, p. 69.
30 A inizio anni Settanta da una parte Gianni Pettena, dall'altra artistз come Gordon Matta-Clark, Laurie Anderson, Joan Jonas, Lucio Pozzi e Trisha Brown sviluppano l'idea di anarchitettura: un gesto anarchico che voleva evidenziare il fallimento dell'architettura asservita alla cultura egemonica. Tramite fotografie, sculture e performance, lз artistз criticavano le modalità progettuali e costruttive loro contemporanee, denunciando lo sfruttamento del terreno, i processi di gentrificazione, le modalità di gestione dello spazio pubblico. Aprivano dei buchi tramite cui entrare nel vivo degli edifici ed esporre contraddizioni e trasformazioni dell'esistente. Allo stesso modo, l'analchitettura plasma lo spazio (potenziale o esistente) insistendo su una prospettiva invertita, rovesciata, che vede nell'analità il suo corrispettivo simbolico di sovversione. Il termine 'analchitettura' ci è stato suggerito per la prima volta da Francesco Tola nella fase di lavoro collettivo sulla mostra *Ma allora, perché m'ha fatto venir qui?*

LETTERA DAL BÜS DE L'ORCHÉRA
Il Colorificio

una grotta piovosa, nera, nera
ove le streghe a torme sulla sera
convengono alla lor ridda infernale
Lettor, tal era il Buco dell'Orchéra[1].
Augusto Curioni, 1891

Questa lettera è stata scritta dal Büs de l'Orchéra, in un giorno imprecisato dell'attuale calendario collassato. Il 29 febbraio si è aperta una voragine sotto i nostri piedi che ci ha fatto precipitare in una dimensione non lineare, costituita di ritorni, sovrapposizioni e palindromi che ci trattengono in un continuo oggi. Facciamo però un passo indietro:

"Il calendario gregoriano prevede che, ogni quattro anni, il 29 febbraio venga integrato come sessantesimo giorno dell'anno. Lungo i quattro anni solari che intervallano i lunari bisestili è una data assente, rimossa: un buco nero. Per convenzione, la ripetizione dei 'normali' 365 giorni viene corretta con l'aggiunta di questa data, che ha assunto connotazioni negative e sinistre, forse per l'antico rapporto che febbraio intratteneva con i riti funebri e con la commemorazione dei defunti. Il 29 febbraio non è altro che la somma delle ore che ogni anno eccedono la scientifica categorizzazione gregoriana – ogni anno è composto da 365 giorni e sei ore. Il 29 febbraio è quindi un contenitore di eccedenze, un involucro di eccessi che non è stato possibile classificare, un coacervo di misere ore che inquinerebbero la geometria solare. In questo senso il 29 febbraio è una data anale, in quanto caratterizzata da una natura periferica che tutti gli anni condividono, ma che la norma convenzionale richiede di segregare ed eliminare"[2].

Questo è l'incipit del testo scritto per l'inaugurazione di *OSSESSO* di Giulia Crispiani. La mostra avrebbe dovuto inaugurare quello stesso 29 febbraio. Tuttavia, in ottemperanza all'ordinanza emessa dalla regione Lombardia come misura preventiva per contrastare la diffusione della pandemia, *OSSESSO* ha preso la forma di un alter-opening che, attraverso i mezzi minimi dello streaming e di un Google Doc, rifiutava l'immobilità e la distanza

dei corpi con una pratica di resistenza. Crispiani, con Cecilia Borettaz e Giandomenico Carpentieri, ha letto Pierre Klossowski, Adriana Cavarero, Sara Ahmed, Jean Genet, Carla Lonzi, Porpora Marcasciano e Georges Bataille, tra gli altri.

Il buco nero che ci ha inghiottito il 29 febbraio ha tautologicamente dimostrato la venuta dell'analità solare, divorando la linearità fatta di conquiste e programmi, di previsioni e agende: ha annullato il calendario, imponendo l'eterno ritorno dell'eguale come cifra della sua stessa comprensione. Bataille l'aveva detto: il sesso e la rotazione sono i movimenti primari e l'uno informa l'altro in un continuo processo di parto anale. Il ruotare incessante della Terra garantisce la possibilità del coito che informa a sua volta la sua stessa esistenza. Abbiamo riscoperto l'incedere per ritornare nella propria posizione di partenza. Abbiamo toccato il tempo, che s'è fatto corpo e ci ha garantito la sicurezza. Abbiamo avuto accesso all'ano. Siamo tornatɜ al Sacro Monte d'Orta, tra i cui versanti abbiamo udito Friedrich Nietzsche da lontano chiamare il nome di Lou von Salomé.

> *Le piante s'innalzano nella direzione del sole e s'abbattono successivamente nella direzione del suolo.*
>
> *Gli alberi coprono il suolo terrestre di una quantità innumerevole di verghe fiorite drizzate verso il sole.*
>
> *Gli alberi che si slanciano con forza finiscono bruciati dal fulmine o abbattuti, o sradicati. Ritornati al suolo, si rialzano gli stessi sotto un'altra forma. Ma il loro coito polimorfo è funzione della rotazione terrestre uniforme.*[3]

L'apertura di *OSSESSO* rappresenta il terzo capitolo de *L'Ano Solare*, un programma espositivo e di ricerca dedicato al sesso, alla collettività dei corpi e alle strategie di autorappresentazione inaugurato il 16 novembre 2019 con la serata performativa e di screening *They are the Sun* insieme a Caterina De Nicola, Jacopo Miliani e TOMBOYS DON'T CRY e proseguito con *L'Idillio d'Orta. Estetica del baluardo: la crudele bellezza dei Sacri Monti*, una messa nera di Luca Scarlini tenutasi il 21 dicembre. *L'Ano Solare* sviluppa il suo percorso partendo dalla passeggiata di Lou von Salomé e Friedrich Nietzsche tra le cappelle del Sacro Monte d'Orta, avvenuta nel 1882 e nota come 'L'Idillio d'Orta', in cui la proposta di matrimonio avanzata dal filosofo era stata seccamente declinata da von Salomé.

Ed è nel corrispettivo negativo del Sacro Monte, quel dispositivo barocco della controriforma di costruzione della sessualità, che siamo precipitatɜ il 29 febbraio. Il buco che ci ha voracemente fagocitato in una conflagrazione di tempi e

immaginari, di corpi e voci è il Büs de l'Orchéra, la grotta della draghessa, luogo segreto sul lago d'Orta noto per essere ritrovo di streghe, anticamera di un mostruoso Averno.

Da questo abisso del Büs de l'Orchéra Il Colorificio si sta impegnando in una pragmatica anale: una dispersione di energie che non pone capo al successo o alla scrittura di obiettivi. Abbiamo sviluppato alcune metodologie, tecniche di autorappresentazione che scelgono di sottrarsi all'onnipresenza del virtuale per ricalibrare una dimensione *anal*-ogica che crediamo possa manifestarsi solamente nell'incontro di corpi. *L'Ano Solare* è restituito nella sua assenza, laddove la presenza si darà nell'odore dei corpi, nel colore delle epidermidi, nell'ammasso delle differenti de-genitalità, nella comunione degli ani.

OSSESSO si inserisce all'interno del tempo che stiamo vivendo e si dilata fino alla sua fine, mettendo in atto un'erotica della sovversione non documentata, che si manifesta nella sua invisibilità. Diari, lettere, scritte sui muri, poesie diffuse e fumogeni sono pratiche politiche di disobbedienza di corpi indocili, che Crispiani coreografa attraverso coordinate non intercettabili.

Parallelamente stiamo studiando come ricompilare e ricostruire biografie rinnegate, che riguardano espulsioni e pulsioni della bassa cintura. Come feticistɜ, l'artista Francesco Tola e la ricercatrice Mariacarla Molè indagano la luce anale di Giovanni Testori attraverso una ricerca d'archivio a Casa Testori, iniziata prima del collasso dei tempi. Rincorrono le sue perverse narrazioni – tra le prime a trattare apertamente di omosessualità, scritte da un autore riconosciuto (*L'Arialda*, 1960) – mentre i suoi immaginari si manifestano ai nostri occhi nella forma di disegni di amplessi e scansioni di polputi organi genitali.

Ci siamo smarritɜ negli sfinteri del Büs de l'Orchéra ricercando apocalissi che conducano all'attuazione di utopie collettive. Queste si sono rivelate nella postpornografia, dove i riti orgiastici si riappropriano del *cruising* pubblico, dove emergono organi defunzionalizzati, arti che come dildi diventano potenze genitrici finalmente slegate dal sesso. Nel postporno i regimi di verità eludono prescrizioni putative e sono la fantasia libera, l'impensata parafilia, l'unione spontanea o l'accoppiamento coercitivo a narrare la storia, a imporre lo spazio di realtà, a divenire possibilità.

"Anno bisesto anno funesto" recita un detto popolare, ricordandoci come l'anno bisestile sia foriero di sciagure. Secondo il folclore infatti è un anno nefasto per il raccolto, i greggi e, tra le altre cose, è tristemente latore di epidemie[4]. Come il proverbio vuole, il 2020 ha portato con sé un virus che ha infettato l'intero sistema

sociale ed economico, mettendoci davanti alla possibilità di ripensare i dogmi capitalisti della sovrapproduzione e dell'iperpresenza.

Questa lettera dal Büs de l'Orchéra intende comunicare dove si situa oggi Il Colorificio. Stiamo spendendo la nostra quarantena in un orifizio, utilizzando i suoi angusti spazi per sperimentare processi di sottrazione che possano configurarsi come un'alternativa all'esporsi virtuale, nella speranza di rivelare le nostre ricerche, quelle dellз artistз e dellз ricercatorз coinvoltз, quando i corpi potranno tornare a lambirsi.

1 Nicola Fantini, Laura Pariani, *Il lago dove nacque Zarathustra*, Interlinea Edizioni, Novara 2018, p. 69.
2 Dal testo de Il Colorificio che avrebbe dovuto accompagnare la mostra *OSSESSO* di Giulia Crispiani, scritto in data 20 febbraio 2020.
3 Georges Bataille, *L'Ano Solare*, SE, Milano 1998, p. 14.
4 Michele Savonarola, pubblicato in *I trattati in volgare della peste e dell'acqua ardente,* L. Belloni (a cura di), Società nazionale di medicina interna, Roma 1953.

Siamo così andatз giù verso il basso. Siamo scesз all'inferno. Nella "grotta piovosa, nera", del Büs de l'Orchéra abbiamo alloggiato con streghe, draghesse e diavolз. In questo luogo improduttivo e insistente, come altrз prima di noi, abbiamo provato a scucire la sutura che ha chiuso l'ano e aprire una breccia.

La teoria di matrice freudiana riguardo le pulsioni, l'istinto e il sessuale, benché spieghi le ragioni di una castrazione, presuppone che queste forze siano innate, endogene, discolpando in qualche modo il soggetto che non sarebbe altro che unə innocente incastratə in una realtà "sulla quale sarebbe difficile esercitare una presa"[31]. Il merito di Foucault è stato quello di mostrare come la pulsione non sia tanto una verità originaria nascosta, 'aldilà', dalle trame discorsive che sono state poi sviluppate, quanto più come sia l'esito di una proliferazione verbale. Il Monte come dispositivo di controllo mostra esattamente questo funzionamento perché nel suo dispiegamento genera le politiche identitarie che identificano i corpi che lo camminano.

Per dirla con il filosofo francese, i dispositivi (disciplinari o biopolitici che siano) non regolano la realtà ma sono regolati da questa e, simultaneamente, la formano. È evidente che nelle economie libidinali contemporanee il sesso non sia necessariamente represso, ma spesso utilizzato per penetrare fallicamente in ogni rivolo delle relazioni sociali e, appoggiandosi sulle perversioni, incorporarle per trarne maggiore potere

31 Michel Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1* (1976), trad. it. di M. Nicoli, C. Troilo, Feltrinelli, Milano 2005, p. 944.

(o guadagno, o prestigio). Il potere (o capitale) è capillare ed è per questo che la resistenza è dappertutto.

Come il corpo del Pervertito e i suoi segni manifesti hanno ribadito, "il punto di appoggio del contrattacco non deve essere il sesso-desiderio, ma i corpi e i piaceri"[32]. Occorrerebbe allora esplorare i (non-)confini di questi corpi, costruire e provarne i piaceri. Foucault fu un appassionato sostenitore delle pratiche sadomasochiste (e delle *dark room*) in quanto rappresentanti di modelli creativi di tecnologie del sé: non solo queste sono "creazione reale di nuove possibilità di piacere"[33], ma al contempo attuano una degenitalizzazione del sesso scomponendo quella gerarchia fallocentrica che abbiamo compreso essere risultato, tra l'altro, della forclusione dell'ano. Insomma, "nient'altro che corpi con cui sono possibili le combinazioni e le fabbricazioni di piacere più impreviste. [...] Le intensità del piacere sono proprio legate al fatto che ci si disassoggetta, che si smette di essere un soggetto, un'identità"[34].

Nell'itinerario de *L'Ano Solare* si perde quel principio di realtà che la chiusura dell'ano garantiva, così da liberare la pulsione (perversa e polimorfa) e attivare procedure dis-identitarie. L'architettura di questo corpo (che è lo stesso che si muove nel büs ed è pure quello del Pervertito) è senza organi[35], sprofondata in un materialismo assoluto, ed è priva di mancanze, perché non organizzata e sottratta da ogni forma di procedura di costruzione genitale. Soprattutto è un dispositivo politico.

Più di tutto, sono le parole di Bernini a farci sprofondare nelle stanze oscure dell'Orchéra. Sua è l'interpretazione del sessuale di cui rintraccia una storia che risale, oltre ai citati, anche a Luciano Parinetto, Mario Mieli e Teresa De Lauretis. Il sessuale esiste "tra lo stimolo corporeo e la rappresentazione mentale"[36], agisce tra il biologico e il sociale, è ostinata coazione a ripetere e storica classificazione e gestione culturale. Escluso e reietto, erode il soggetto e lo espelle da quel consesso sociale che si era costruito a spese del sessuale stesso. In conclusione, per tornare al principio: il sessuale è esito di una produzione (e quindi Foucault) o invece risiede già nel corpo (e quindi Freud)? Per fornire un tentativo di risposta, si potrebbe riprendere il pensiero di De Lauretis, la quale afferma che la sessualità non è che un costrutto – in quanto l'idea stessa di pulsione "mina e anzi disfa l'opposizione tra essenzialismo e costruttivismo"[37] – che però s'impianta sul soggetto in quanto il suo corpo è percorso da quella pulsione.

In quanto spazio di rinegoziazione e riterritorializzazione e quindi gesto politico, il sessuale è luogo di scontro e costruzione: il Monte (o i

32 Ivi, p. 140.
33 Ivi, p. 297.
34 Michel Foucault, "Il gay sapere" (1978), trad. it. in "aut aut", no. 331, 2006, pp. 48–49.
35 Il concetto di corpo senza organi, o disorganizzato, sarà ampiamente discusso nel secondo capitolo. Cfr. Antonin Artaud, *Projet de lettre à Georges Le Breton*, in *Œuvres complètes*, vol. XI, Gallimard, Parigi 1956; Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), trad. it. di G. Passerone, Cooper Castelvecchi, Roma 2003.
36 Teresa De Lauretis, *Freud's Drive. Psychoanalysis, Literature and Film*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2008, p. 63.
37 Ivi, p. 46.

bordelli) ha contribuito a formarlo (imponendo gesti, posture, movimenti, binarietà), il capitale se n'è appropriato costituendolo adatto ai propri scopi; economie libidinali, politiche identitarie e di visibilità si appoggiano al sessuale sfruttando la *potentia gaudendi* per sé. Tuttavia, l'assemblaggio è più intricato e una lettera di Bernini[38] aiuta in ultima analisi a riconoscerne il carattere irredimibile.

IL SESSUALE IRREDIMIBILE OVVERO: E SE IL POSTPORNO FOSSE VOTATO AL FALLIMENTO?

Lorenzo Bernini

Anche nelle nostre società neoliberiste e iperedoniste, dove il godimento diventa imperativo e viene messo a profitto – dove basta un click per trovarsi immersi in un'orgia di coiti fellatio *golden shower* S/M bondage *fisting* e chi più ne ha più ne metta, ce n'è per tutti i gusti –, un'attrice/un attore porno non è una lavoratrice/un lavoratore dello spettacolo come le altre/gli altri. Le/li troviamo sulle isole dei famosi, certo, nelle pubblicità, come opinioniste/i nei talk show, talvolta persino in parlamento: ma, siano dove siano, rappresentano una trasgressione (da cui trarre guadagno, oltre che piacere), e non la regola. Allo stesso modo, la prostituzione non è un lavoro come un altro. Non solo per i rischi di sfruttamento a cui è soggetta/o chi la pratica, soprattutto se donna, e per le leggi proibizioniste vigenti in molti paesi del mondo: su chi diventa rappresentante del sessuale, anche laddove prostituzione e pornografia sono legali, grava il peso di uno stigma sociale. Da dove proviene questo stigma? E perché, per fare un altro esempio, il *revenge porn* è una forma di ritorsione tanto violenta quanto efficace? Che cosa ci disturba tanto della condivisione pubblica di filmati in cui facciamo sesso? Perché la riteniamo tanto umiliante, talmente insopportabile che questo tipo di reato nel nostro ordinamento giuridico è assimilato, e giustamente, a un'istigazione al suicidio? Anche in questo caso, il genere della vittima – di solito una donna – non è indifferente, ma la spiegazione non sta solo in questo. Pensate a Benjamin Griveaux, il portavoce di Emmanuel Macron che ha dovuto rinunciare alla candidatura a sindaco di Parigi perché è stato diffuso un video in cui si masturba... Perché, anche nelle nostre società neoliberiste e iperedoniste, non può diventare sindaco chi invia video hot all'amante? Siamo forse più represse/i di quel che crediamo?

Lasciamo aperta la questione. Ciò che importa, qui, è

38 Il testo che segue è stato scritto da Lorenzo Bernini in occasione di *Cinemapocalissi*, quinto capitolo de *L'Ano Solare* ospitato l'8 e il 9 ottobre 2020 al Teatrino di Palazzo Grassi a Venezia.

altro: per quanto laici, liberali, liberisti ed edonisti possiamo essere, il sesso continua a rappresentare per noi uno scandalo personale, prima che sociale. Il sesso, o meglio quella sua specifica dimensione che Freud ci ha insegnato a chiamare "pulsione sessuale" e io chiamo semplicemente 'il sessuale', è una forza che destituisce la padronanza del soggetto su se stesso e sul mondo, che mina la sua autonomia spingendolo verso un godimento insensato: al di là dell'affermazione personale, al di là dell'utile e della libertà, al di là del principio di piacere. Il sessuale fa irruzione ripetutamente nella vita del soggetto come una coazione a ripetere, conducendolo ogni volta in una dimensione psichica selvaggia e incivile, tremendamente eccitante ma anche sgradevole, finanche disgustosa, in una parola abietta, che perturba il suo senso di sé, che lo fa vergognare di sé di fronte alle altre/agli altri, che minaccia la sua iscrizione nella società. Ecco da dove derivano tanto lo stigma che colpisce la prostituzione e la pornografia, quanto l'efferata efficacia del *revenge porn*. In un certo senso, il sessuale spinge ogni volta l'io civilizzato a un suicidio simbolico.

Per questo è intollerabile: è un'apocalissi della soggettività. E per questo la politica, intesa innanzitutto come produzione del legame sociale, deve reprimerlo, tentando inutilmente di relegarlo a una dimensione privata. È questa tradizionalmente la funzione del matrimonio: la redenzione allucinatoria del sesso dalla sua insensatezza e negatività, il suo addomesticamento attraverso l'affettività e la promessa di riproduzione. Attraverso la famiglia, che con il sessuale ha in realtà ben poco a che fare: perché non si fa sesso per sostenersi economicamente a vicenda o per fare figli/e (se non per rare volte nella vita), ma per godere. In questo non siamo molto originali quando facciamo coincidere l'inclusione sociale di lesbiche e gay, altre/i tradizionali rappresentanti del sessuale, con l'attribuzione di diritti matrimoniali che, guarda caso, chiamiamo 'civili'.

Che il sessuale sia escluso dal legame sociale, in quanto pulsione impolitica, è però soltanto metà della storia. L'altra metà è che lo stesso legame sociale è imbrattato di godimento sessuale: il sessuale è impolitico e al tempo stesso eminentemente politico. È incivile, abbiamo detto: proprio per questo i legami sociali nella civiltà si costituiscono a sue spese, attraverso la sua sublimazione che tuttavia non è la sua sparizione. La civilizzazione si alimenta infatti proprio dell'esclusione di chi viene fatto rappresentante sociale del sessuale (e del godimento di tale esclusione): si pensi all'ipersessualizzazione dei soggetti razzializzati, al mito dello stupratore nero, all'attrazione spesso mista a disprezzo che suscitano nei clienti bianchi le 'esotiche' prostitute dalla pelle scura. Oppure

si pensi a quegli oggetti proibiti del desiderio maschile che sono le *sex workers* trans, e le *sex workers* in genere, che eccedono i limiti simbolici della sessualità femminile. Si pensi alla scomoda collocazione sociale di chi lavora nel settore del porno, come abbiamo detto. Si pensi, ancora, all'omolesbobitranspanintersexfobia: a come – non ci sono matrimoni *same sex* che tengano – la negatività del sessuale viene proiettata su chi trasgredisce la norma eterosessuale. E a come, in particolare, l'ano rappresenta il luogo d'impianto privilegiato del sessuale perverso a cui vengono associati quei soggetti – i 'froci' ma non solo – che, per farla breve, 'fanno schifo'. Tutto questo, non vi ingannate, vale ancora oggi. Il mondo in cui viviamo, in cui pure il godimento è messo a profitto, è un assemblaggio complesso: liberale, neoliberista, iperedonista – eppure tanto tradizionale.

Se tutto questo è vero, chi cercasse nella produzione postpornografica portata a Palazzo Grassi da *Cinemapocalissi* la promessa di una società politicamente corretta in cui il sesso cessi di fare scandalo e problema non potrebbe che restare delusa/o. È certamente cosa buona e giusta contestare l'immaginario erotico del soggetto egemonico della fruizione della pornografia *mainstream* (maschio, bianco, normodotato, soprattutto eterosessuale) con immaginari erotici alternativi che contribuiscano all'*empowerment* di donne, persone LGBTQI+, persone razzializzate, disabilitate, dotate di corpi che non rientrano negli stereotipi dell'estetica cinematografica, di uomini dalle sessualità dissidenti. Così come lo sono – cose buone e giuste – la promozione di una cultura del consenso nel porno e la scelta di processi di produzione etici, senza sfruttamento economico e psicologico di chi compare sulla scena. Ma se il postporno volesse essere un progetto salvifico di neutralizzazione della negatività del sessuale, allora sarebbe votato al fallimento, come una promessa che non può essere mantenuta. Esso, al contrario, riesce appieno quando è sfrontata rivendicazione dell'abiezione del sessuale da parte di quei soggetti che in modo particolare dell'abiezione del sessuale portano il peso: la sua sfida radicale è rivolta allora non solo al dominio bianco, maschile, eterocisessuale etc. nelle nostre civili società, ma anche all'ideale stesso della civiltà.

Ben lontano da intenti redentivi, *Cinemapocalissi* chiama alla consapevolezza che in ogni società e in ogni individualità il sessuale rappresenta una ferita della soggettività che non può essere suturata, un buco di senso che non può essere colmato (l'ano solare?). In ultima istanza chiama a una postura di tolleranza verso l'altra/o. È questo il portato etico, e politico, delle sue scelte estetiche. È questa la novità, in realtà per niente nuova, che

rappresenta nella nostra iperedonistica società dello spettacolo. Perché, se è vero che il sessuale ci eccita tremendamente e assieme ci fa schifo, il punto è che in un modo o nell'altro ci riguarda tutte/i. Il punto è che facciamo tutte/i schifo. E questo può essere un buon punto di partenza, se non per volerci bene, almeno per sopportarci a vicenda. Vi sembra forse poco? Invece è moltissimo.

Enjoy!

Il sessuale pulsa in ciascunə di noi e anima le nostre carni. È schifo, carne e materia, merda e male, arma tramite cui disorganizzare i corpi in spazi pervertiti e polimorfi, evanescenti e incredibilmente reali.

Le allucinazioni a occhi aperti di Georges Bataille – in *L'ano solare*[39] – vedono l'ano solare scardinare le rigide e bigotte posizioni dominanti (i suoi obiettivi polemici sono le teorie cartesiana ed hegeliana e il romanticismo in voga all'epoca). L'ano è sole che acceca, vulcano che incendia e dà avvio a metamorfosi delle carni. L''io penso' è contratto nell'energia geologica e astronomica dell'ano. Anche Guy Hocquenghem – in *Le désir homosexuel*[40] – sfida quel regime bigotto del principio di realtà e ribadisce un'orizzontalità democratica e condivisa, collocando la pulsione sessuale nell'ano, di cui incide la cicatrice e apre la ferita.

L'ano è il punto di partenza di questo viaggio, perché diviene immagine di "tutte quelle forme di desiderio, relazione e piacere che si dicono esistere fuori dalla norma eterosessuale borghese"[41]. Ha un carattere ecologico perché non produttivo o ri-produttivo – anzi mero muscolo espulsore. L'utopia anale è post-identitaria ("un uso sociale dell'ano, che non fosse sublimato, dovrebbe correre il rischio della perdità d'identità"[42]). Rompendo con le classificazioni di sesso e genere, distruggendo le opposizioni tra attivə e passivə, penetratorə e penetratə, la macchina anale e le sue pratiche sono il punto zero di una nuova architettura corporea, dispersa, disorganizzata e cangiante.

L'ano solare irradia la sua rivoluzione.

ACCUMULAZIONI, DISPERSIONI, VANEGGIAMENTI

"Merda, incesto, sodomia, pederastia, amori infantili, autoerotismo, transessualità, tutta la gamma delle manifestazioni delle pulsioni libidiche rese devianti, emarginate, stigmatizzate come contro natura, tutte le

39 Georges Bataille, *L'ano solare* (1931), trad. it. di S. Finzi, SE, Milano 1998. Il libello ha una storia travagliata e viene pubblicato nel 1931, anno in cui l'autore francese è indirizzato a cure psicoanalitiche da un amico preoccupato per la sua salute mentale.
40 Guy Hocquenghem, *Le désir homosexuel*, Éditions universitaires, Paris 1972.
41 Paul B. Preciado, *Terrore Anale*, op. cit., p. 57.
42 Guy Hocquenghem, *Le désir homosexuel*, op. cit., p. 78.

cosidette perversioni si riconnettono al diabolico"[43]. Parinetto, marxista *sui generis* e filosofo del corpo, ha continuamente affiancato l'ano al diavolo: "non solo l'ano è la faccia del signore degli inferi (o la sua faccia è l'ano) e a questo ci si accosta baciando con bocca sacrilega (oh vergogna) il suo sozzissimo e turpissimo culo"[44], ma è proprio il diavolo che rivela il carattere improduttivo e degenitalizzato del suo sesso. Il fallo del diavolo è molle, freddo il suo seme: l'analità mostra che "il sesso è ben altro che 'normalità' e *riproduzione*"[45]. E di più, in quanto cangiante e perverso, il diavolo fa saltare la fissità dei ruoli sessuali. La sua natura è davvero 'inversione', "i demoni possono mediante artifici esibire un sesso che secondo natura non hanno, e godere degli uomini assumendo forma femminile e delle donne assumendo forma maschile, mettere sotto queste, e mettersi sotto a quelli"[46] – come un puritano Francesco Maria Guaccio riporta nel suo testo. Il diavolo altro non è che la personificazione della vita pulsionale rimossa, castrata[47], è un dispositivo biopolitico in cui condensare le turpitudini e ricusare le perversioni. Nella Cappella X del Sacro Monte d'Orta il diavolo è rappresentato come una vecchia, con la pelle floscia e i seni cadenti, le cui carni sono state asciugate dal dispiegarsi delle sue pulsioni. Il diavolo è anche una strega o l'Orchéra, e dunque il corrispettivo negativo e nasce quando la sutura dell'ano è completata.

Come abbiamo ricordato, questa sutura garantisce il principio di realtà, il riconoscimento del mondo come oggettualità e la nascita dei soggetti. "La testa, l'autocoscienza […] nascono in opposizione alla libido anale, crescono nella sua repressione-rimozione"[48]. La fase di latenza consente la sublimazione del sessuale e la gestione di corpi 'dagli-ani-castrati' (una formula usata da Preciado) o 'tutto testa e niente culo' (secondo Parinetto), grazie a un processo disciplinare e biopolitico che, utilizzando la terminologia di Mieli, si chiamerebbe 'educastrazione', ovvero l'educazione imposta da quelle impalcature sociali, morali, autoritarie e religiose che costruiscono corpi organizzati e gerarchici[49].

Quel che ne risulta è la determinazione di un carattere che censura la dispersione anale (il rilascio delle feci) in favore dell'accumulazione, che comporta il sanzionamento della libera defecazione per privatizzare momenti e organi descritti come schifosi o scabrosi. Il 'carattere anale' è "*parsimonia*, *avarizia*, *ostinazione*, tutte *qualità* fin troppo evidentemente connesse alla *virtù* dell'accumulatore capitalistica"[50]. Di conseguenza, come insiste Parinetto, il capitalismo (la definizione di Preciado,

43 Luciano Parinetto, "L'utopia del diavolo", in Id., *Corpo e rivoluzione in Marx. Morte Diavolo Analità* (1977), Mimesis, Milano-Udine 2015, p. 164.
44 Francesco Maria Guaccio, *Compendium maleficarum* (1608), trad. it. di S. Jacinin, P. Varani, Giordano, Milano 1967, p. 164.
45 Luciano Parinetto, "L'utopia del diavolo", op. cit., p. 165.
46 Francesco Maria Guaccio, *Compendium maleficarum*, op. cit., p. 34.
47 Cfr. Sigmund Freud, "Carattere ed erotismo anale" (1908), in C. Musatti, *S. Freud*, Bollati Boringhieri, Torino 1970, pp. 185–186.
48 Luciano Parinetto, "L'utopia del diavolo", op. cit., p. 132.
49 Mario Mieli, *Elementi di critica omosessuale* (1977), Feltrinelli, Milano 2017, p. 17.
50 Luciano Parinetto, "L'utopia del diavolo", op. cit., p. 133.

farmaco-pornismo, è pertinente) è alienazione dell'analità. Al posto di accumulare imprudentemente la merda – gesto che comportava piacere per l'infante perché stimolava la mucosa – il soggetto/corpo-niente-ano accumula denaro: "chiudere l'ano affinché l'energia sessuale che poteva scorrervi attraverso si convertisse in onorato e sano cameratismo virile, in interscambio linguistico, in comunicazione, in stampa, in pubblicità, in *capitale*"[51]. L'analità repressa si occulta nella sublimazione del denaro. E non è un caso che sia l'Orchéra, di nuovo, a minacciare questo segreto alchemico: "è noto che l'oro che il diavolo regala alle sue drude si tramuta, quando egli se ne è andato, in sterco"[52]. Brevemente, Sándor Ferenczi nel delineare l'ontogenesi dell'interesse per il denaro non può che descrivere la sua identità con la merda: per traslazioni alchemiche successive la merda perde il suo odore e diviene fango, il fango che si secca è sabbia, la sabbia si solidifica nelle pietre e queste, se precisamente disegnate e lucenti, sono monete.

Pertanto, il percorso inverso ha come esito il ritorno al punto zero (le feci) e, più di tutto, implica una necessaria apertura dell'ano, ribadendo il suo utilizzo. Scucire l'ano è infatti dispersione, dissipazione, spreco, *dépense*. L'ano – che non può produrre – è punto di fuga, non ha obiettivi, è disorganizzato e senza fini. L'ano è prodigo, generoso, arrendevole, accogliente. Aprirlo vuol dire fare la rivoluzione.

> *Pietra filosofale è il corpo dell'androgino*
> *oro la sua merda*
> *Oro, comunque, le feci… dont*
> *l'anagramma è felice*[53]

Il dispositivo architettonico del Sacro Monte d'Orta conobbe un periodo di abbandono tra la metà del Diciannovesimo secolo e la fine del Ventesimo secolo: con il sopraggiungere della secolarizzazione e lo sviluppo di strategie di controllo più miniaturizzate e di una biopolitica sempre più capillare, la fabbrica sviluppata in epoca controriformista non risultava adeguata alle esigenze del potere. Successe, come spesso accade, che la sua geografia venne allora riterritorializzata e l'Orchéra si affacciò dal buco in cui l'avevano fatta sprofondare. Il monte di San Nicolao divenne meta costante di *cruising*, i passaggi tra le cappelle disperse si trasformarono in palcoscenici per incontri fugaci.

I luoghi di *battuage* erano spesso vicino, se non al centro, di aree cittadine, in parchi o vespasiani; grazie alle architetture intricate dei posti individuati o al buio dei momenti in cui si praticava, consentivano agli incontri omosessuali di avvenire in spazi sottratti al potere normativo

51 Paul B. Preciado, *Terrore Anale*, op. cit., p. 20.
52 Cfr. Sigmund Freud, "Carattere ed erotismo anale", op. cit., p. 188.
53 Mario Mieli, *E adesso*, S. De Laude (a cura di), Edizioni Clichy, Firenze 2016, p. 120.

e ri-diretti in boschi del sessuale: urbanistiche differenti fatte di carezze, incroci, pompini, lingue e ani intenti a scambiarsi informazioni genetiche. Ci si recava in queste geografie per sfuggire l'occhio del *panopticon*, rintanandosi nella loro oscurità.

A Orta, in particolare, la coreografia spezzata, sincopata e alternata del *cruising* si opponeva a quel 'ballo liturgico' o *ballet mécanique* che si è individuato essere motore della macchina performativa del Monte nonché suo metodo costruttivo, come descritto da Testori[54]. Non è allora una sorpresa che lo stesso Testori, del *cruising* (o proto-*cruising*) abbia fatto un *topos* narratologico. Mariacarla Molè ha svolto attentamente il fondale storico e le ragioni de *L'Arialda* – tra le prime opere teatrali italiane in cui la figura dell'omosessuale non è costruita in modo caricaturale ma sopravviene il suo orientamento per mostrarsi rotonda e complessa – individuando nella cava (il büs) e nell'ambientazione naturale il luogo in cui l'eros sprigiona se stesso e costringe alla ricerca dell'altrə nell'incontro sessuale.

QUELLA COSA IN LOMBARDIA
Mariacarla Molè

[...] penso a questo nostro pomeriggio di domenica,
di famiglie cadenti come foglie...
di figlie senza voglie, di voglie senza sbagli;
di millecento ferme sulla via con i vetri appannati
di bugie e di fiati, lungo i fossati della periferia...
Caro, dove si andrà, diciamo così, a fare all'amore?
Non ho detto "a passeggiare"
e nemmeno "a scambiarsi qualche bacio".

Le parole di "Quella cosa in Lombardia", scritta da Franco Fortini, nella versione interpretata da Laura Betti nel 1960 sprofondano chi la ascolta in una malinconia metropolitana. Sullo sfondo, un desolato stralcio di verde strappato alla promessa del boom industriale è il teatro di un desiderio sessuale incastrato tra il cemento e qualche residuo di campagna.

Il paesaggio potrebbe essere quello della periferia milanese nella sua piena esplosione edilizia e operaia durante gli anni del miracolo economico – ai margini, sempre più larghi, di città industriali che promettono lavoro e felicità ed esplodono in insegne al neon luminosissime. Potrebbero essere le stesse che accecano,

54 Cfr. Giovanni Testori, *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*, op. cit.

al loro arrivo a Milano dalla lontanissima Lucania, i personaggi di *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti. Il film ha come principale fonte letteraria alcuni racconti di Giovanni Testori, tratti dalle raccolte *Il ponte della Ghisolfa* e *La Gilda del Mac Mahon,* e segna un sodalizio tra il regista e il drammaturgo, nato all'insegna della demistificazione del mito del boom economico.

Rocco e i suoi fratelli rappresenta anche l'ingresso della magistratura nella storia della censura e del cinema italiano, nella figura del procuratore della Repubblica Carmelo Spagnuolo che ne disporrà la modifica delle scene in cui i corpi nudi di Simone e Rocco sotto la doccia sono dati in pasto allo sguardo dell'ex pugile Duilio Morini, con cui Simone finirà per prostituirsi. Nel film non c'è nessun intento di discutere la condizione omosessuale nella società, il rapporto tra Simone e Duilio piuttosto trova nel bisogno di denaro facile il suo unico motore.

Il film racconta di cinque fratelli che migrano a Milano, dove il maggiore ha già un lavoro e progetta le nozze. L'incontro con Nadia, prostituta portatrice di una modernità cinica e viziata, spezzerà gli equilibri tra i fratelli e innescherà i motivi dello scontro tra la difesa a ogni costo di un'idea unitaria di famiglia e l'impotenza davanti alla sua inevitabile disgregazione.

Nel 1960 il film riceve il Leone d'Argento alla 21ª Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, una delle più contestate in assoluto, il cui verdetto viene a lungo fischiato dal pubblico e lascia scontento Visconti, i cui rapporti con la giuria, e con le sue infiltrazioni democristiane, erano stati sempre travagliati a causa della sua dichiarata adesione al PCI. Questa è solo una pagina di una carriera all'insegna dello scandalo, ma è invece l'inizio di un capitolo della storia culturale italiana che vede la tematica dell'omosessualità inserita nel quadro più ampio della battaglia cruciale giocata intorno alla sessualità, che coinvolge società, politica e gran parte dell'industria culturale nazionale.

Due settimane dopo aver sostenuto le accuse per il suo film, Visconti dovrà affrontare lo scandalo legato alla regia dell'*Arialda* che il 22 dicembre 1960 era andata in scena al teatro Eliseo di Roma. *L'Arialda,* scritta da Giovanni Testori, sarà recitata dalla compagnia Morelli-Stoppa, dopo molte polemiche e un visto della censura abbastanza sofferto e ottenuto solo a costo di vietarla ai minori di 18 anni e di effettuare qualche taglio al copione. Nonostante le condizioni imposte, dopo la prima milanese al Teatro Nuovo il 23 febbraio dell'anno seguente lo spettacolo verrà bloccato, le date cancellate, il teatro sigillato e *L'Arialda* sarà bandita dai teatri e dalle librerie. Lo spettacolo "per turpitudine e per la trivialità dei

fatti considerati dal suo autore si rivela grandemente offensivo del sentimento comune del pudore", così nelle parole del procuratore nell'ordinanza di sequestro.

È il secondo testo teatrale di Testori e la periferia milanese fa da sfondo a rapporti umani, erotici, sociali e di classe intrecciati in un equilibrio assai precario. I personaggi testoriani popolari e marginali riescono a sviluppare il dramma della loro esistenza nonostante le preoccupazioni concrete, legate al loro stato di emarginazione, di povertà e di lotta per la sopravvivenza. Non mancano toni forti, diretti e brutali, freddi perfino, nel dare corpo a una marginalità socialmente e linguisticamente molto aspra.

Tra i motivi dello scandalo il personaggio di Eros, omosessuale e coinvolto in traffici legati al mondo della prostituzione. Uno dei motivi fondanti per l'azione giudiziaria è proprio la tematica omosessuale, sebbene Eros non sia certo il primo omosessuale a comparire in teatro. Il personaggio però viene sottratto da Testori alla fine che spesso toccava ai personaggi omosessuali a teatro: il suicidio. Vissuto come l'esito del logorio generato dal senso di colpa, il suicidio era stato a lungo un *escamotage* per portare in scena personaggi omosessuali, specie in un contesto fortemente morale come quello italiano del secondo dopoguerra: prima del Concilio Vaticano II, sotto il pontificato di Pio XII, ricordato come il papa che aveva taciuto davanti alle deportazioni degli ebrei, e con Giulio Andreotti sottosegretario al Consiglio dei Ministri. La morte dei 'deviati' era lo strumento per arginare e redimere la devianza e per salvare la morale.

Il personaggio di Eros è l'unico che riesce ad avere il controllo della propria vita, al contrario degli altri personaggi che non riescono ad autodeterminarsi, né a trovare soddisfazione sessuale, economica o affettiva. Il modo in cui Eros invece sceglie di vivere la sua vita, facendosi coinvolgere in un giro di pornografia e prostituzione, è una forma di emancipazione dalla disperazione che attanaglia gli altri personaggi e finisce per essere decisiva anche per quanto riguarda le sorti della sorella, Arialda, che invece non ha alcuna possibilità di prendere in mano la sua, di vita. L'unica morale è quella dei soldi, del riscatto, della vendetta, come emerge dalle parole di Eros nel testo teatrale di Testori:

> *Siccome ero bello. [...] Quando passavo dalla piazza, sotto i portici e per le strade, mi venivan dietro tutti come se fossi fatto di brillanti! I signori, i ricchi, quei maiali che m'hanno ridotto a creder solo ai loro soldi, dopo avermi fatto diventare quel che sono diventato! E adesso, a approfittare degli altri,*

> *tocca a me. Mi pagano perché faccia quel che vogliono e li fa godere? E io pago voi per far quel che voglio e mi serve.*

Arialda sostiene la morale del fratello e lo invidia perché, vittima com'è del comune senso del pudore, non riesce a emanciparsi dal desiderio di trovare nel matrimonio l'unica via di fuga alla sua vita miserabile. È una camiciaia nubile di mezza età, il fidanzato è morto poco prima di sposarla, lasciandola in casa con la madre e il fratello. Ha una relazione con Amilcare Candidezza, un ortolano vedovo con due figli, due disperati che non fanno che litigare e minacciarsi tutto il giorno. Arialda progetta il matrimonio e come una disgraziata Penelope si mette a ricamare le nuove iniziali sulle federe del vecchio corredo. I figli dell'ortolano sembrano contrari a causa di quello che si sente in giro del fratello Eros, dei suoi traffici e del suo rapporto con Lino, suo giovane amato che pare essere coinvolto negli stessi loschi affari. Amilcare finirà per decidersi a sposare un'altra vedova, Gaetana, meridionale poverissima, con una figlia che inizierà una relazione con Gino Candidezza, figlio di Amilcare. Gaetana è portatrice di valori tradizionali, ma anche miccia per il conflitto tra nord e sud. Arialda, vedendo sfumare il suo futuro, tenta l'ultima mossa e tende un tranello ad Amilcare. Manda da lui Mina, innamorata senza speranze di Eros, e fa sedurre il suo uomo. Gaetana scopre l'accaduto e disperata si suicida, portando così a compimento la tragedia. Ma non è tutto: anche Lino troverà la morte, alla guida di una moto, regalo di Eros.

Si consuma in tragedia un amore soltanto alluso, sempre allontanato, per quanto possibile negato, prima che possa corrompersi nel corpo e trovare in esso piena soddisfazione. Ancora con le parole di Eros: "Non l'ho mai toccato! Non l'avrei toccato mai! Mai! Era la mia salvezza. Era la mia speranza". L'erotismo viene completamente rifiutato e sublimato in un legame di tipo filiale. Eros rappresenta l'accesso a un mondo adulto, al sesso, al denaro, all'unica possibilità di emancipazione in un mondo di miseria, che traghetterebbe il giovane Lino verso un'omosessualità legata a doppio filo al commercio del proprio corpo. Non c'è spazio per i sentimenti ma ce n'è ancora meno per una sessualità libera dallo sfruttamento e dalla prostituzione. È un'omosessualità subita e vissuta come una colpa inflitta, di cui si può soltanto essere vittime. Vittime di chi può pagare per sfogare i propri desideri su chi non ha diritto al proprio corpo né alla propria sessualità, ma soltanto alla propria miseria.

Il nesso tra omosessualità e prostituzione è un tema diffuso nell'immaginario italiano del tempo, specie dopo i 'balletti verdi', il più vasto scandalo gay del Novecento italiano. È ancora il 1960 quando

la denuncia di un padre, che aveva scoperto la relazione del figlio adolescente con un uomo adulto, scatena un'inchiesta che finisce per coinvolgere centottantasette inquisiti, accusati di vari reati tra i quali corruzione di minore, estorsione, favoreggiamento e sfruttamento della prostituzione. Molti nomi vengono resi noti dalle testate giornalistiche che – nonostante le matrici diverse, cattolica oppure comunista e laica – sostengono allo stesso modo la tesi del "vasto circuito del vizio", trattando l'omosessualità come una tentacolare organizzazione di traviati e invertiti con toni più emotivi che obiettivi. I giornali comunisti usano lo scandalo per attaccare i cattolici; i cattolici e la destra per attaccare i comunisti e i loro esponenti dichiaratamente omosessuali, come Visconti e Pier Paolo Pasolini, per citarne due.

Lo scandalo, nato a Brescia, si gonfia rapidamente e finisce per interessare altre regioni italiane, diventando il simbolo di una corruzione dilagante, di un vizio turpe e innominabile da punire con la condanna sociale. Lo scandalo coinvolge anche personaggi dello spettacolo come Dario Fo e Mike Bongiorno e, ancora più grave, dà l'avvio a una caccia alle streghe in diverse città italiane e a una catena di denunce che dilata velocemente il cerchio delle persone coinvolte, chiamate inspiegabilmente a testimoniare sui fatti di Brescia. Il caso più eclatante è quello di Giò Stajano, che a Brescia non era mai stato, ma che era l'omosessuale più conosciuto dell'epoca, specie dopo aver pubblicato nel 1959 *Roma Capovolta*, il primo romanzo italiano autobiografico dichiaratamente omosessuale – precedendo di pochissimo la pubblicazione de *L'Anonimo Lombardo*, con cui Alberto Arbasino sarà in concorso per il Premio Strega nel 1960, assegnato poi al più rassicurante *La ragazza di Bube* di Carlo Cassola.

Lo scandalo dei 'balletti verdi' porta nell'opinione pubblica, facendola passare per il filtro della condanna morale, un'omosessualità maschile fatta di feste in case private, marchette in zone buie e marginali della città, *battuage* nei cinema, sempre sotto l'occhio della Buoncostume e di 'squadracce' che si danno il compito di punire i viziosi.

"Nel '65 sarà tutta una depravazione completa, ah no? Mamma mia che schifezza che ne verrà fuori!" recita come una profezia Dominot, artista *en travesti*, nelle ultime scene della *Dolce vita*, Palma d'Oro a Cannes nel 1960, con cui Federico Fellini aveva scandalizzato e spaccato la critica.

Caro, dove si andrà, diciamo così, a fare all'amore?
Dico proprio quella cosa che tu sai,
e che a te piace, credo, quanto a me!

Vanno a coppie, i nostri simili, quest'oggi [...]
ma chissà l'amore c'è;
vedi, amore è anche la fretta tutta fibbie, lacci e brividi
nella nebbia gelata, sull'erbetta;
un occhio alla lambretta, l'orecchi a quei rintocchi
che suonano dal borgo la novena; e una radio lontana
che alle nostre due vite dà i risultati delle ultime partite...

Così continua "Quella cosa in Lombardia", regalando parentesi di piacere molto precarie e presto interrotte dalle campane che richiamano all'ordine e dalle radio che ricordano che il mondo scorre inesorabile. Un piacere rubato a un tempo piegato all'imperativo produttivo. Pare anche stavolta parlare di personaggi testoriani: gli esseri umani a coppie che sembrano quelli dell'*Arialda*, e in particolare quelli che popolano le scene ambientate nella cava, luogo in cui si incontrano in segreto Lino ed Eros, Gino e Rosangela, dove Amilcare Candidezza incontra Arialda, Gaetana e Mina, e in cui Gaetana finirà per togliersi la vita.

Il verde della cava è una giungla tiepida in cui ci si può nascondere bene, l'unico spazio che accoglie una corporeità spesso solo allusa o descritta come vitalità sanguigna, come forza muscolare, come potenza sessuale. Una corporeità affetta dal desiderio, come un male che segna la carne, uno stato di bisogno mai pienamente soddisfatto. I personaggi affogano le proprie pulsioni nell'oscurità della cava, nascosti dal folto delle sue siepi, sotto una luce livida e sinistra che invade la scena.

L'intero dramma alterna lo spazio interno delle case – che custodiscono le disgrazie e i fantasmi del passato – con lo spazio esterno della cava, dove il nero ingoia i personaggi e lascia pochi barlumi di luce e speranza. La cava è anche il luogo in cui la tragedia si compie e il suicidio si consuma, quando non si riesce più a sostenere "questa specie di cancro che abbiamo qui, la coscienza", constaterà amaramente proprio Arialda in una delle ultime scene. L'oscurità della cava dà dignità alle miserie dei personaggi e si rivela uno strumento teatralmente molto efficace e concettualmente in linea con la convivenza, nell'intera produzione testoriana, di Eros e Thanatos, in un dramma in cui i morti sono tanto presenti da riuscire a essere più determinanti dei vivi, "perché le promesse fatte ai morti son più delle promesse fatte ai vivi", ancora con le parole amare di Arialda. I morti che irrompono sulla scena hanno una fisicità palpabile, un peso corporeo reale, una concretezza fisica.

L'uomo che non riesce a stare tra le quattro pareti della sua camera, di notte "con i suoi magoni e le sue rogne", esce alla ricerca

dell'altro, di un altro corpo, per colmare il non-senso della vita, per calmare, un attimo, i troppi perché senza risposta che gli urlano dentro. Nella cava si va a piangere, fare l'amore, nascere e morire. Nel rovescio della morte l'eros pone i personaggi testoriani – e chiunque li incontri nella lettura e nella scena – davanti alla follia tragica della vita, senza prospettiva né di salvezza né di speranza, perché è la commedia umana a essere intimamente tragica.

BIBLIOGRAFIA

Alberto Arbasino, *L'Anonimo Lombardo* (1959), Einaudi, Torino 1973
Stefano Bolognini, *Balletti verdi. Uno scandalo omosessuale,* Liberedizioni, Gavardo (BS) 2000
Annamaria Cascetta, *Invito alla lettura di Testori*, Mursia, Milano 1983
Mauro Giori, *Omosessualità e cinema italiano. Dalla caduta del fascismo agli anni di piombo* (2017), Utet, Novara 2019
Mauro Giori, *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti 1935–1962*, Libraccio editore, Milano 2018
Federica Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti. L'Arialda 1960*, Scalpendi, Milano 2015
Antonio Pizzo, *Il teatro gay in Italia. Testi e documenti,* Accademia University Press, Torino 2019
Giovanni Testori, *L'Ambleto*, Rizzoli, Milano 1972
Giovanni Testori, *L'Arialda* (1960), Feltrinelli, Milano 2017
Giovanni Testori, *Macbetto*, Rizzoli, Milano 1974
Giovanni Testori, *I segreti di Milano* (1958), Feltrinelli, Milano 2012
Giovanni Testori, *Il grande teatro montano* (1965), Feltrinelli, Milano 2015

Di più, vi sono in Testori una ricontestualizzazione e un chiarimento del moto di accumulazione/dispersione anale, perché anche qui l'architettura sociale, civile e cittadina – dove il sesso e la pulsione sono censurati – corrisponde all'accumulazione capitalista, mentre la grotta in cui la danza del sesso prende forma è centro della dispersione. Sorprendentemente, ma neanche troppo, è di nuovo una cava l'ano all'interno del quale si libera la perversione, il luogo della dispersione.

Il *battuage* è oggi riassorbito in un'economia libidinale che o lo ha digitalizzato in applicazioni per il *sex-dating* o lo ha privatizzato in saune, piscine, *naked* bar, in ogni caso lo ha trasformato in un mercato in cui l'accesso viene regolato previa iscrizione (e cessione dei propri parametri

biomedici a società terze[55]) o versamento di una quota associativa. Nondimeno, sono le sue logiche fatte di sguardi di sbieco, di fughe e approcci incerti, di vaneggiamenti e dispersioni disorientate che ancora permangono e spesso vengono utilizzate come contro-azioni in quegli stessi territori colonizzati dal capitale libidinale. Ed è questo che l'ano insegna, come macchina di dispersione e nullificazione. È il metodo del *battuage* che si oppone all'accumulazione e alla disciplina, instaurando alternative spazio-temporali in cui la realtà è dissolta con la sola forza dell'illusione e sono resi visibili movimenti altrimenti innominabili[56].

In conclusione, la piega – quel gesto di stortura che aveva fatto intravedere delle crepe nella rettitudine della controriforma – per Deleuze non è solo motivo estetico ma innanzitutto motivo di pensiero, che individua tra il dire e il vedere una faglia incolmabile. "Tra parlare e vedere, tra il visibile e l'enunciabile c'è disgiunzione: ciò che si vede non sta mai in ciò che si dice, e viceversa"[57]. Nel *cruising*, infatti, non si parla, ci si guarda soltanto e il pensiero come comprensione di una dispersione può avvenire solo per immagini, traendo da queste la propria forza e la propria resistenza nonché la ragione del proprio movimento. Questo è il pensiero dell'ano, non accumulato ma disperso, non organizzato ma in movimento e immaginario.

Nell'analarchitettura del buco, dove risiedono l'Orchéra, il Pervertito, diavolɜ, streghe e signore del gioco, ci si aggira guardinghɜ. I corpi senza organi, dis-identificati, eventualmente si lambiscono, roteando in coreografie disperse.

55 Nel gennaio 2021, Grindr (l'applicazione d'incontri più utilizzata dalla comunità omosessuale) è stata condannata a pagare una multa per aver condiviso illegalmente i dati personali (la posizione, il fatto di essere utenti dell'App o altri dati legati alle preferenze sessuali o alle *tribes* in cui ciascun utente si riconosce) a società di *data-broking*, tra cui MoPub e Xandr.

56 Cfr. Michel Foucault, *Le corps utopique. Les hétérotopies* (1966), Lignes, Parigi 2009, pp. 28–29.

57 Gilles Deleuze, *Foucault* (1986), trad. it. di P. A. Rovatti e F. Sossi, Feltrinelli, Milano 1987, p. 70.

2. TEATRI DI CORPI
Performance del sé e linguaggio anale

PENITENTI, PERFORMATIVITÀ, VERITÀ

Nel 1672 Paolo Segneri (gesuita, predicatore, confessore e missionario) dà alle stampe *Il penitente istruito a ben confessarsi*, un minuzioso manuale precettistico in cui il padre gesuita dettagliava la prassi coreo-politica della confessione, descrivendone la preparazione, l'esame dei pensieri e della coscienza, il racconto degli atti, la necessità di mettere in scena il dolore ("che vale l'avere scoperte le colpe se poi non le distruggete col dolore?"), i consigli per suscitare il pianto, la contrizione e la colpa. Il libello includeva anche alcune orazioni che lɜ penitenti erano incoraggiatɜ a recitare prima dell'incontro con il confessore, in una pratica performativa in cui il lamento, l'elegia e la dottrina cattolica si fondono e assoggettano il corpo alle esigenze della fede, plasmando lə peccatorə. Segneri[58] esplicita l'infiltrazione di dinamiche drammatiche e performative tipiche del teatro e del barocco anche nello spazio intimo della confessione (lì dove si espone il soggetto). "Maledetti i piaceri, per li quali ho abbandonato voi fonte di vita eterna"[59].

Così, negli anni in cui si ultimava la costruzione del Monte, la confessione assumeva lo stesso compito: un *ballet mécanique* che imbriglia i soggetti (lɜ fantoccɜ-mimɜ del Monte) e, attraverso pratiche linguistiche e performative efficaci, ne circoscrive la verità. Altrimenti detto, il gesto, la contrizione e le parole operano sulla realtà e nominandola la costruiscono.

"Il linguaggio non è che la realtà della società – quella realtà che il linguaggio stesso forgia e plasma con violenza. Gli stessi corpi degli attori sociali sono modellati da linguaggi astratti (così come da quelli meno astratti). Ciò accade a conferma della plasticità del reale al linguaggio"[60]. Attraverso la lente del lesbismo materialista, Wittig mostra come la performatività e la produttività del linguaggio siano state impiegate per informare i corpi, il genere e il sesso. John Langshaw Austin[61] aveva già affermato che il linguaggio – verbale, gestuale e visivo – 'fa cose'[62], origina mondi e apparati valoriali e gnoseologici 'veri'. In questo senso, fare una promessa o emettere una sentenza sono azioni che mettono in scena e fanno esistere una precisa realtà nell'esatto momento in cui vengono pronunciate. Si potrebbe dire che vi è una sincronicità esistenziale tra il performativo linguistico e l'oggetto (o soggetto) nominato. Più che altro, Austin aveva mostrato che il performativo non

58 Cfr. Bernadette Majorana, "Lingua e stile nella predicazione dei gesuiti in Italia", in "Mélanges de la Casa Velasquez", J. C. Estenssoro, C. Itier (a cura di), no. 45, vol. 1, 2015, pp. 133–151.

59 Le citazioni sono tratte da Paolo Segneri, *Il penitente istruito a ben confessarsi*, Antonio Remondini, Venezia e Bassano 1669

60 Monique Wittig, "Sul contratto sociale" (1989), in Id., *Il Pensiero Eterosessuale,* trad. it. di F. Zappino, Ombre Corte, Verona 2019, pp. 54–67, qui p. 65.

61 Cfr. John Langshaw Austin, *Come fare cose con le parole* (1962), trad. it. C. Villata, Marietti, Genova 1987.

62 Intendiamo, in questo caso, la performatività come quella possibilità e potenzialità delle parole e dell'enunciazione di produrre delle azioni nel mondo e quindi di avere un effetto.

è mai vero o falso ma felice o infelice[63], ossia l'importante è l'efficacia – riuscire cioè a raggiungere lo scopo e incidere materialmente sulla realtà. Se è così, la verità non è più una preoccupazione gnoseologica.

Wittig insiste sulla marcatura politica del 'dire è fare'. Le potenzialità plastiche (performatività) del linguaggio sono utilizzate dal pensiero *straight* (l'eteropatriarcato dominante) per materializzare e naturalizzare una supposta 'differenza sessuale' oppressiva e classista. Accostando gerarchicamente coppie di termini, si produce una dicotomia normativa 'Uno/Altro' che forma una realtà favorevole al primo (l'Uno individuato come singolare, razionale e positivo) – a funzionare in questo modo sono ad esempio le opposizioni 'uomo/donna' e 'bianco/nero'. Così, "il linguaggio proietta fasci di realtà sul corpo sociale, calpestandolo e plasmandolo violentemente"[64], e agisce plasticamente sul reale. Con le parole – "l'arma quotidiana, insidiosa ed efficacissima, di innumerevoli piccoli crimini"[65] – corpi e menti[66] vengono formate dalla cultura dominante e, a loro volta, si modellano come soggettività funzionali ed escludenti, che costruiscono la propria verità e bonificando i soggetti subalterni schiacciano la classe minoritaria (per Wittig questo è evidente nella marcatura del genere che a livello grammaticale fa scomparire il femminile).

A partire da queste considerazioni, Judith Butler ha potuto descrivere la performatività del genere[67]: questo è un fare, uno 'stile corporeo', una serie di gesti che funzionano come canovaccio teatrale e come imperativo ideale a cui adeguarsi. Tramite atti regolamentati e ripetuti, il corpo è stilizzato secondo precise identità, la sua realtà è materializzata. Nulla è vero, eppure è efficace, perché "non esiste alcun 'essere' al di sotto del fare, dell'agire, del divenire: 'colui che fa' non è che fittiziamente aggiunto al fare – il fare è tutto"[68]. C'è una coincidenza esistenziale tra performativo (linguistico) e soggetto performato, "il sé è il *prodotto* di una scena che viene rappresentata e non una sua *causa*"[69].

In questo senso, allora, la confessione e il Monte giocano sullo stesso piano: come dispositivi disciplinari sfruttano l'efficacia plastica del performativo per costruire un certo tipo di soggetto, esito (e a sua volta fautore) di costruzioni architettoniche per il sé.

In questo panorama non resta che chiederci: che ne è del corpo?

63 Austin ricorre al termine 'felicità' per indicare quei performativi linguistici formulati in circostanze opportune e in maniera corretta. Ad esempio, "Ti chiedo scusa" è un felice se pronunciato da chi ha inavvertitamente fatto del male a qualcunə altrə, mentre se pronunciato quando il dolo è provocato con cognizione di causa, allora non necessariamente sussistono le condizioni che avvallano quel performativo. Lo stesso accade con enunciati più semplici: "Lui ha i capelli rossi" presuppone che il soggetto abbia i capelli. Se questa condizione è verificata allora il performativo è felice.

64 Monique Wittig, "La marcatura di genere" (1985), in Id., *Il Pensiero Eterosessuale*, trad. it. di F. Zappino, Ombre Corte, Verona 2019, pp. 97–110, qui p. 99.

65 Eva Feole, *Corpo a corpo con il linguaggio. Il pensiero e l'opera letteraria di Monique Wittig*, ETS Edizioni, Pisa 2020, pp. 57–58.

66 Cfr. Ivi.

67 Nell'ambito della performatività normativa del genere, per Judith Butler identità di genere ed espressione di genere necessariamente coincidono. Quando parliamo di genere in riferimento a Butler, quindi, questa identità è supposta.

68 Friedrich Nietzsche, *Genealogia della morale. Uno scritto polemico* (1887), trad. it. di F. Masini, Adelphi, Milano 1984, p. 34.

69 Erving Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna 1969, p. 289.

L'irrinunciabile fisicità del corpo è lo spazio in cui avviene questo processo performativo di normativismo e genderizzazione. Il *ballet mécanique* del Monte, che guidava i corpi dellз pellegrinз in una danza di ripetizioni e stilizzazioni, è così ricompreso nelle dinamiche delle biopolitiche del sesso. Donna J. Haraway[70] e Anne Fausto-Sterling[71] per prime sostengono che anche il sesso (e non solo il genere) sia esito di processi tecno-scientifici di rappresentazione e che l'idea per cui questo sia una realtà biologica è in realtà errata. Butler ne mostra il funzionamento in *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "Sesso"*[72]. L'ostetricə che dichiara nel momento del parto "È una bambina" non descrive ma performa autoritariamente e impegna quel corpo (e i soggetti che di quel corpo sono socialmente deputati a prendersene cura) a performare a sua volta un insieme di norme atte a sollecitare un processo di 'femminilizzazione'. Ciò è reso ancora più evidente nel caso di corpi intersessuali. Quando nel 1955 John Money, Anke Ehrhardt, Joan e John Hampson[73] sviluppano la nozione di 'genere' (in questo caso dipendente dal sesso), in campo medico stanno precisamente pensando alla possibilità performativa della pratica e, di conseguenza, a garantirsi l'uso di tecnologie linguistiche (e chirurgiche) per produrre soggettività conformi rispetto a un ordine sociale-politico costruito. Così, nel caso di corpi intersessuali, dichiararli come 'maschili' o 'femminili' ha significato operare, amputare o ricostruire quegli stessi corpi per ottenere delle finzioni, eppure perfettamente combacianti con il sistema strutturale in cui erano inseriti. Preciado ha lungamente analizzato la violenza di queste pratiche medico-performative e le ha identificate in "tecnologie per la produzione di finzioni somatiche. *Maschile* e *femminile* sono termini senza contenuto empirico, al di là delle tecnologie che li producono"[74] e, di conseguenza, li inverano.

Il linguaggio, così come la pillola anticoncezionale, gli ormoni, gli abiti e le gestualità sono dunque tecnologie di costruzione dei corpi. Nel büs, il nostro sguardo analitico ha scoperchiato questi processi di soggettivazione e assoggettamento, per tracciare (al contrario) epistemologie che descrivono una direzione opposta. Come Wittig sostiene, possiamo riconquistare il linguaggio per "dire ciò che non dovrebbe dire" e produrre corpi che non dovrebbero esistere, 'pervertiti', per "immaginare un al-di-là dell'inferno dell'eterosessualità in cui si parli un'altra lingua, con altri corpi, altre menti"[75]. La violenza esplosiva del büs – luogo

70 Cfr. Donna Haraway, *Primate Visions: Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*, Routledge, New York 1990; Donna Haraway, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* (1991), trad. it. L. Borghi, Feltrinelli, Milano 1995.

71 Cfr. Anne Fausto-Sterling, *Sexing the Body. Gender Politics and the Construction of Sexuality*, Basic Books, New York 2000.

72 Judith Butler, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "Sesso"* (1993), trad. it. di S. Capelli, Feltrinelli, Milano 1996.

73 Cfr. John Money, John Hampson, Joan Hampson, "Imprinting and the Establishment of the Gender Role", in "Archives of Neurology and Psychiatry", no. 77, 1957, pp. 333–336.

74 Paul B. Preciado, *Testo tossico. Sesso, droghe e biopolitiche nell'era farmacopornografica* (2008), op. cit., p. 91.

75 Sara Garbagnoli, "Nel cantiere letterario di Monique Wittig. Il linguaggio come un'arma a doppio taglio", in Eva Feole, *Corpo a corpo con il linguaggio. Il pensiero e l'opera letteraria di Monique Wittig*, op. cit., pp. 9–14, qui p. 13.

di diavolз, streghe e draghesse – coincide con la fantasia, si crogiola nell'immaginazione e si attua nel delirio e nell'allucinazione.

CONFESSIONI, TRASPARENZA, OPACITÀ

"La confessione è diventata, in Occidente, una delle pratiche più altamente valorizzate per produrre la verità"[76]. Per Foucault, la confessione è modello paradigmatico della produzione della verità sul soggetto per mezzo delle potenzialità performative del discorso e del gesto. In questa architettura disciplinare, il sesso, il peccato e lo sporco vengono passati in rassegna; fantasie e pruderie vengono espresse e articolate: ogni desiderio diventa discorso, "tutto ciò che ha rapporto col sesso [passa] alla macina senza fine della parola"[77]. Occorre verbalizzare tutto, "non solo gli atti consumati ma i toccamenti sensuali, tutti gli sguardi impuri, tutte le parole oscene… tutti i pensieri disonesti"[78]. Viene allora scritto un discorso sul sesso, ne vengono nominati e regolati gli atti e le pratiche. Infine, ne è costruita una precisa verità: il sesso è visto come latenza essenziale, mistero originario, represso dalla disciplina o riscoperto – ma questa retorica è un mero espediente narrativo[79]. Se, come abbiamo osservato nel primo capitolo, il sessuale è luogo di rinegoziazione e riterritorializzazione, è anche tramite il confessionale (o il Sacro Monte) che il sesso viene costituito come spazio politico con diversi (e precisi) scopi. Al contempo, il confessionale è una metodologia per la costruzione dell'identità del soggetto. Per attuare la drammaturgia descritta da Segneri vi è una prassi da seguire: lə penitente deve parlare, combinando l'esame di sé, l'interrogatorio, l'evocazione di ricordi. Tramite l'esposizione di sé a un confessore, le affermazioni vengono convalidate e verificate in un rapporto gerarchico di potere. Le punizioni assegnate conseguono dall'atto linguistico e plasmano la postura dellə penitente, che dovrà rendere 'efficaci' i suoi peccati autoavverandoli (e quindi sottoponendosi a giudizio). Così viene informata una precisa identità: nella localizzazione fisica del corpo è proiettata una psiche cosciente e penitente.

Allo stesso modo, se ci pensiamo, funzionava la castrazione dell'ano, che – come ha mostrato von Salomé – dà avvio a una modalità precisa dell'individuo (parsimonioso, avaro, ostinato); o, ancora, la *scientia*

76 Michel Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità. I* (1976), trad. it. di P. Pasquino e G. Procacci, ES Edizioni, Milano 2014, p. 59.

77 Ivi, p. 28.

78 De' Liguori, *Istitutio catechistica, De sexto praecepto: Non moechaberis*, in *Opere*, vol. VII, Torino 1887, p. 848.

79 Come abbiamo mostrato nel primo capitolo, pur riconoscendo l'esistenza di una forma pulsionale sessuale connaturata con il corpo, la posizione che teniamo in queste pagine risente delle letture secondo cui la sessualità non è esclusivamente repressa, ma piuttosto un dispositivo e un discorso che si costruisce in un rapporto mutuo di repressione e liberazione. Il freudo-marxismo (tra le cui fila, tra lə altrə, possiamo annoverare Mieli) invece abbraccia un'ipotesi repressiva per cui l'organizzazione sociale nasconde o reprime una verità originaria, facendoci allontanare da un'epoca dell'oro. Cfr. Lorenzo Bernini, *Le teorie queer. Un'introduzione*, Mimesis, Milano 2017.

sexualis, che non è solo uno spazio discorsivo in cui il sesso è reso vero, ma è soprattutto metodo con cui determinare una individualità. Sono in atto giochi coreo-politico che risignificano il corpo come soggetto, sono *ballet mécanique* che proiettano "dietro l'individualità somatica […] un nucleo costituito da una serie di virtualità, una psiche"[80].

La confessione rimane una tecnica di definizione dell'identità anche nell'epoca della biopolitica libidinale, benché Foucault la identifichi come 'soggettazione' tipica del potere disciplinare. I social media funzionano come imponenti confessionali digitali, in cui la verità sulla propria narrazione (spesso mitopoiesi[81]) e sulla performance del sé è continuamente contrattata alla luce delle esigenze contestuali: in queste pubbliche piazze – in realtà simili alle celle da confessione di epoca controriformista – i soggetti montano la loro identità utilizzando tecnologie linguistiche di esteriorizzazione ed esposizione con cui costruire una narrazione visibile, rappresentabile e soprattutto validabile da unə eventuale ascoltatorə.

Tale produzione discorsiva (e di verità) è una metodologia eccedente, estesa a ogni ambito del vivere. La confessione, come costru-esposizione del sé, articola i contatti, i contratti e gli scambi sociali dalle forme collettive informali alle narrazioni normative e disciplinari. La richiesta ai soggetti di farsi 'bestie da confessione'[82] garantendo una piena visibilità dei moti interni provoca uno slittamento performativo per cui la riconoscibilità sociale (o social) è obbligatoria: si deve essere visibili, pena l'esclusione. Le prescrizioni controriformistiche dei confessori – "esaminate tutte le vostre potenze, memoria, intelletto e volontà. Esaminate tutti i vostri sentimenti […] i pensieri, le parole e le opere. Finalmente in questa materia non reputate nessun difetto per leggero"[83] – diventano regole per garantirsi una presenza e stipulare un patto di riconoscibilità collettivo. Al confessionale come modello architettonico corrisponde l''epistemologia della trasparenza': "un modello di sorveglianza orizzontale che trova la sua efficacia in un contesto di estrema visibilità, o di vera e propria sovraesposizione"[84].

Byung-Chul Han[85] ha mostrato come la trasparenza sia un imperativo del capitalismo cognitivo: lo scambio di informazioni richiede trasparenza per funzionare rapidamente e produrre. Inoltre, la trasparenza articola un dispositivo di controllo che risponde alle tecnologie digitali e automatizza l'esigenza di confessione di milioni (o miliardi) di individui attuando, al

80 Michel Foucault, *Il potere psichiatrico. Corso al Collège de France 1973-1974* (1974), trad. it. di M. Bertani, Feltrinelli, Milano 2004, p. 64.

81 Con mitopoiesi si intende, semplicemente, l'arte o la tendenza a inventare miti e favole a partire da fenomeni naturali, individui o imprese. Tale operazione ha una funzione collettiva, perché consente la costruzione di legami comunitari. La mitopoiesi, oggi, è anche mitizzazione di sé, riscrittura della propria storia. Per i legami tra l'operazione mitopoietica e le pratiche artistiche contemporanee si veda: David Burrows, Simon O'Sullivan, *Fictioning. The Myth-Functions of Contemporary Art and Philosophy*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2019.

82 Cfr. Michel Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità. I*, op. cit.

83 Paolo Segneri, *Il penitente istruito a ben confessarsi*, op. cit., pp. 241–242.

84 Antonia Anna Ferrante, *Pelle queer e maschere straight. Il regime di visibilità omonormativo oltre la televisione*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2019, p. 55.

85 Cfr. Byung-Chul Han, *La società della trasparenza* (2012), trad. it. di F. Buongiorno, nottetempo, Roma 2014.

contempo, un'operazione di bonificazione. Per Han, la trasparenza infatti riduce all'omogeneità e obbligando l'illuminazione non proietta ombre. Le forme della iper-presenza, cardinali nel sistema produttivo del capitalismo contemporaneo, hanno come esito la semplificazione e, ancora una volta, concorrono alla ri-scrittura normativa e classificatoria dei corpi e delle identità. Nell'era della trasparenza non solo veniamo risanatз, ma – come argomenta Shaka McGlotten[86] – contribuiamo con il nostro desiderio di esposizione alla creazione di un regime di verità che finisce per sfuggirci, in quanto eterodiretto da "Google, Apple, Microsoft, e Facebook, ma anche dallз nostrз capз, colleghз, studentз, amicз e amanti"[87].

Allora, come incastrare questa epistemologia della trasparenza (efficienza)? O, se non altro, come contrastare la logica della trasparenza insita nel dispositivo della confessione – sia essa analogica o digitale – tramite cui si costruisce la verità e di conseguenza si amministra il corpo di un soggetto? Come riappropriarsi delle modalità di costruzione dell'identità? Come dis-identificarsi?

In una fredda sera di novembre, tra le pareti di cartone di un'architettura fintissima e quasi barocca[88], l'artista Jacopo Miliani si è confessato[89]. Teneva in una mano il microfono e con l'altra reggeva il cellulare con il flash acceso. Il suo volto non era mai illuminato e piuttosto faceva luce su una piccola selezione di riviste di moda e arte contemporanea raccolte ai suoi piedi. Intorno, ammassati, corpi che volevano bucarlo con lo sguardo lo ascoltavano intensamente. Dalla sua bocca uscivano frasi sconnesse, racconti

CONFESSIONI DI UNA MASCHERA DI UNA MASCHERA
Jacopo Miliani

Sentire urlare per strada fa sempre un certo effetto. Siamo più abituati a sentire i sussurri delle persone che passano che le loro urla. Mi chiedo se è possibile urlare con la scrittura: chi starebbe

86 Shaka McGlotten, ricercatricз in media studies, ha ampiamente discusso del tema della visibilità dei soggetti subalterni nell'epoca della trasparenza imposta. Il riferimento, in questo caso, è al seminario "Black Data Against the Hegemony of the Transparent", tenuto il 13 febbraio 2014 all'Università di Toronto e facilmente reperibile nella sua interezza sul web.

87 Shaka McGlotten, "Black Data Against the Hegemony of the Transparent", in "Feminist and Queer Approaches to Technoscience", seminario presso Università di Toronto, 13 febbraio 2014 (traduzione dellз autorз).

88 L'architettura fintissima e quasi barocca è *If You Believed in Me*, installazione spaziale e site-specific che l'artista Tamara MacArthur ha realizzato a Il Colorificio in occasione della sua prima mostra personale, nell'ottobre del 2018. MacArthur costruisce ambienti con materiali poveri (quali legno, carta e colori acrilici) che sono al contempo immagine del suo sé amplificato e rifugi che devono essere protetti e difesi. In questi luoghi, l'artista si dona al pubblico, cantando e offrendosi allo sguardo ininterrotto dellз spettatorз.
L'opera di Tamara MacArthur è stata da lei stessa riadattata per ospitare la prima serata de *L'Ano Solare*, il 16 novembre 2019, con Caterina De Nicola, Jacopo Miliani e TOMBOYS DON'T CRY.

89 Jacopo Miliani ha preso parte al primo capitolo de *L'Ano Solare*, la serata performativa *They are the sun* ospitata il 16 novembre 2019 a Il Colorificio e presso un vicino negozio di frutta e verdura. Il capitolo era costituito da interventi di Miliani, De Nicola e TOMBOYS DON'T CRY. Miliani ha presentato uno *speech* dal titolo *Wendy Windham*.

urlando, chi scrive o chi legge?

Chiudi il libro, ovunque tu sia, e urla… urla… dai forza urla. Chiudi il libro e urla.

Vale la pena provare. Urla. Urlami addosso… urla contro o verso di me: io non sono altro che una pagina. Urla perché questa mia pagina perda di senso, permettendo a ogni lettera di rimanere una lettera e di non avere nessun significato se non quello di un urlo. Se pensi che non puoi urlare perché sei in un luogo e in un momento in cui non vuoi farlo, allora prendi il libro con te, portalo in uno spazio e in un tempo in cui ti concedi di urlare e urla. Solo in questo modo ti potrai liberare dalle parole sortilegio che inondano il tuo corpo.

Sarà un urlo liberatorio o un grido di aiuto? Dovrai aprire la bocca e…

Quella sera io non ho urlato, almeno fino a oggi non ho mai collegato quella sera all'idea di urlo. Avevo un microfono che mi sorreggeva e in un angolo del Colorificio ho iniziato a raccontare quello che non avrei voluto dire. Ho pensato che il fastidio di parlare in pubblico potesse essere vinto solo andando fino in fondo, usando come maschera la maschera più maschera di tutte quelle che indosso: la maschera di me stesso. Volevo raccontare tutto quello che mi passava per la mente, senza filtri, e resistere fino a che le parole, che non erano altro che parole, mi avessero fatto troppo male. Non sono però andato fino in fondo e quando la sofferenza si avvicinava utilizzavo una parola o meglio un nome: 'Guendalinaventoprosciutto'. Quella sera credo di aver spiegato a chi si trovava nella stanza l'origine di questa parola: è la mia traduzione di 'Wendy Windham'. Guendalinaventoprosciutto è Wendy Windham, showgirl di Los Angeles che alla fine degli anni Ottanta, quando io ero bambino, compariva in TV e diceva sempre "Capici ammé eh eh eh" con un forte accento made in U.S.A. Ma cosa c'era da capire? Sembrava non esserci niente da capire, eppure Guendalina si rivolgeva a tutti quelli che l'ascoltavano implorando di essere capita.

Quella sera, invece, io volevo raccontare, buttare fuori delle parole sperando che restassero solo delle parole e che nessuno fosse in grado di capirle, per fare questo ho mascherato le parole per quello che sono: delle parole. Ho cercato così di resistere al fatto che io o altre persone dessero un senso a quello che dicevo ma, nonostante l'aiuto di Guendalinaventoprosciutto, mi sono ben presto accorto che le parole continuavano ad avere la meglio su di me e che le persone attorno non potevano fare a meno di dare un senso a quello che stavo dicendo, giudicandomi nel bene o nel male in base a quello che usciva fuori dalla mia bocca.

Guendalinaventoprosciutto è un mantra, che mentre parlavo ritornava incessantemente tutte le volte che ammettevo a me e ad altri di non avere più un senso. Guendalinaventoprosciutto sembra non avere un senso, perché è una parola solo mia. Eppure quella sera, chiusi in una stanza con le luci soffuse, nessuno si è messo a urlare. Tutte le persone presenti pensavano di capire quello che raccontavo di me, ma era solo Guendalinaventoprosciutto. Io parlavo e avevo la sensazione che chi si trovava in quel momento attorno a me stesse ascoltando, ma come si ascolta il suono di Guendalinaventoprosciutto?

Parlare sembra avere come fine implicito quello di ascoltare, ma ciascuna persona ascolta a modo suo, ammaliata dall'illusione di saper comprendere. Vi sussurro un segreto: stiamo urlando a noi stessi, ma essendo sulla stessa frequenza il volume delle nostre parole ci sembra normale e non le percepiamo come un urlo. Se qualche persona fortunata riesce ad andare al di fuori di questa frequenza sentirà solo un vociò incomprensibile. Il nostro orecchio si è abituato a questo assordante rumore e adagiandosi lo ha trasformato nel suono delle parole.

Secondo me ti ho quasi convinto. Sei convinta? Dai smetti di leggere tutta questa assurdità e urla.

Ti chiederai che cazzo c'entra Guendalinaventoprosciutto con *L'Ano Solare*, il sesso, la sessualità... Questa è solo la mia rivincita sulle parole dette quella sera, adesso che posso torturarle una a una. Voglio fare male alle parole così come loro fanno da sempre male a me e quale miglior modo se non scriverle per poi chiedere a te di non leggerle: chiudi il libro e urla.

Non posso raccontarti quello che ho detto quella sera seduto per terra, perché se lo facessi le parole smetterebbero di essere suoni, urla, sussurri e si trasformerebbero in parole pronte per essere lette e per diventare un suono in grado di trivellare l'immaginazione. Voglio dire basta a questo gioco perverso, in cui il dolore si maschera assumendo la forma del piacere che proviamo quando ci riconosciamo allo specchio. E se invece mi guardassi allo specchio, non per ritrovare la mia faccia ma per trasformarla, dipingerla, riscriverla senza l'uso delle parole; con il trucco come facevano i faraoni o gli *onnagata* del teatro kabuki? Pensando a loro posso finalmente dire di non conoscere, di non sapere le parole di un'altra lingua e vorrei soltanto adagiarmi sulla pelle del viso di un faraone-*onnagata* con tutto il mio corpo, immaginando di essere il pennello che ne dipinge il volto, spruzzando un inchiostro che sa di non

poter esser letto ma solo osservato. Adagiandomi sulla sua bocca, esalterei il rosso intenso delle sue labbra sforzando i muscoli ad aprire il vuoto che le separa: in quel cerchio rimane sospeso il grido.

Qual è la differenza tra l'urlo di paura e le grida di godimento? Non sono forse entrambi lo sfogo viscerale di un corpo animale che non ha tempo di pensare al senso e butta fuori un suono che non ha bisogno di essere compreso, fregandosene dell'illusione dell'ascolto e andando così fuori frequenza?

Adesso ti prego ancora una volta: urla e smetti di pensare, smascherando l'assordante silenzio che c'è dietro ogni parola scritta e letta. Se adesso finalmente saprai urlare allora questo mio testo avrà smesso di funzionare e sarai tu a dare un nuovo suono alle parole che sono state dette e un nuovo senso a quelle che vorrai ascoltare. Urla e... di "baci saziami" affinché anche la mia bocca sia occupata dalla tua e potremo così gemere insieme.

azzoppati, mezze parole. La semantica, sforzata dall'accozzaglia di immagini che Miliani raccontava, si perdeva nelle aporie dei vuoti, dei buchi e degli spazi bianchi che le sue parole lasciavano. "Quella sera io volevo raccontare, buttare fuori delle parole sperando che restassero solo delle parole e che nessuno fosse in grado di capirle, per fare questo ho mascherato le parole per quello che sono: delle parole", scrive Miliani.

La confessione è invertita, l'esame di sé è interrotto. Se al posto della trasparenza decidessimo di indossare una maschera per nasconderci? E se al posto di rivelare, mostrare, tradire, le nostre bocche fossero impegnate in un bacio, nascoste e avviluppate nelle labbra di altri corpi? Le nostre lingue incastrate nelle lingue di altrз? Miliani sfoca la trasparenza "adottando le tecnologie dell'opacità, così da poter gestire con più chiarezza il modo di essere presenti, senza necessariamente essere vistз o appropriatз"[90]. Ecco l'epistemologia dell'ano: il diritto all'opacità come forma di resistenza queer alla leggibilità immediata del regime normativo occidentale[91]. L'opacità non consente omogeneità e riduzione, piuttosto – seguendo la lettura di Édouard Glissant[92] – assicura un farsi presenza senza rendersi completamente accessibile allo sguardo. L'opacità e l'oscuro (che non a caso sono lo spazio del *cruising*) non costringono in una forma definita, ma diventano luoghi in cui la dispersione, la sfumatura e l'indefinibilità sono chiavi per la (non-)comprensione del soggetto. Miliani performa il 'sé' ed esce dalla modalità unilaterale e tradizionale con cui la confessione (come auto-esposizione) ha circoscritto

90 Shaka McGlotten, "Black Data Against the Hegemony of the Transparent", op. cit. (traduzione dellз autorз).

91 Cfr. Antonia Anna Ferrante, *Pelle queer e maschere straight. Il regime di visibilità omonormativo oltre la televisione*, op. cit.

92 Cfr. Édouard Glissant, *Poetica della relazione* (1990), trad. it. di E. Restori, Quodlibet, Macerata 2007.

il corpo, destabilizzando le logiche della visibilità e rendendosi non immediatamente comprensibile. Il suo testo è aporetico perché non siamo in grado di scioglierlo. La sua verità è una bugia o, più radicalmente, non serve. Il suo buio è efficace.

FINZIONI,
REALTÀ, DIVERSI SÉ

La conseguenza politica della riapertura dell'ano consiste precisamente nella decostruzione della soggettività localizzata nel corpo e nella sua dis-identificazione. Nella Cappella XIII il Pervertito ha affermato la sua resistenza, inceppando i meccanismi costruttivi del sociale e incastrando la complessità della recita del soggetto: l'‘auto-esposizione' (confessione) pubblica mostra che il sé è performativo e esito di finzioni. Il soggetto, infatti, vuole "ripetere e, attraverso una radicale proliferazione del genere, *dislocare* le stesse norme di genere che permettono la ripetizione stessa"[93] – per dirla con Butler. Se, come si è mostrato, l'identità è risultato di una proiezione di aspettative, movimenti, gestualità o è esito dell'estrazione di timori, paure, certezze (tramite la confessione) da una fisicità localizzata, allora il Pervertito denuncia la radicale operazione finzionale alla base di queste metodologie e se ne riappropria per immaginare alternative.

Il *fictioning* è una pratica generativa e immaginativa con cui proporre mondi, persone e comunità altre, costituendo virtualità da esperire come realtà. Il ‘dire è fare', lo *storytelling*, l'attitudine mitopoietica o la confessione sono differenti modalità del *fictioning*. La finzione, come arma contro-culturale, è stata utilizzata da corpi e comunità subalterne e minoritarie in un'ottica fantascientifica e utopica per deterritorializzare e rompere con le identificazioni e le narrazioni dominanti. Tale rottura accade come enunciazione collettiva (un mito) costantemente in divenire, mutevole, che fa e rifà il senso. ‘L'immaginazione al potere', che risuonava tra le aule del maggio francese, ispessisce queste considerazioni, mostrandone gli effetti destabilizzanti.

Ora, come abbiamo mostrato, è evidente come il potere egemonico abbia già sfruttato la finzione. Il Sacro Monte è risultato di un processo finzionale, un "teatro *vero* di metamorfosi e permutazioni"[94]. La sutura dell'ano è l'atto di nascita di una finzione: intesse una narrazione e agisce con un processo di normativizzazione e genderizzazione sulle fisicità. Se leggiamo in controluce Wittig, pare chiaro che anche la donna "quella che crediamo essere una percezione fisica e immediata, è solo una costruzione sofisticata e mitica, una ‘*formazione immaginaria*', che reinterpreta

93 Judith Butler, *Questione di Genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità* (1990), trad. it. di S. Adamo, Editori Laterza, Bari-Roma 2017, p. 209.

94 Max Statkiewicz, *Rhapsody of Philosophy: Dialogues with Plato in Contemporary Thought*, Penn State University Press, Penn State University Park 2009 (PA), p. 110.

determinate caratteristiche fisiche attraverso la rete di relazioni in cui quelle caratteristiche vengono percepite"[95]. Il soggetto stesso, nella società patriarcale, eterosessista e capitalista, è risultato (e al contempo), motore e artefice di un'operazione di *fictioning*, un atto mitopoietico che costruisce un modello con delle ricadute reali – e il confessionale è lo spazio in cui queste narrazioni si danno.

Testori[96], nelle parole che scrive dopo l'omicidio di Pier Paolo Pasolini, tratteggia lucidamente le materialità ‘reali' di queste costruzioni fittizie – e continuerà a farlo nelle numerose pagine dedicate allз reiettз e allз esclusз da quel disegno[97]. In una successione di immagini poetiche, lo scrittore omosessuale descrive la tragedia e le affezioni dellз diversз, coloro che non riescono a performare la ‘formazione immaginaria' (finzione) eterosessista e per lз quali è già scritta una contro-finzione desolante, subita, percepita, reale.

A RISCHIO DELLA VITA
"L'ESPRESSO" 9 NOVEMBRE 1975
Giovanni Testori

Sull'atroce morte di Pasolini s'è scritto tutto; ma sulle ragioni per cui egli non ha potuto non andarle incontro, penso quasi nulla. Cosa lo spingeva, la sera o la notte, a volere e a cercare quegli incontri? La risposta è complessa, ma può agglomerarsi, credo, in un solo nodo e in un solo nome: la coscienza e l'angoscia dell'essere diviso, dell'essere soltanto una parte di un'unità che, dal momento del concepimento, non è più esistita; insomma, la coscienza e l'angoscia dell'essere nati e della solitudine che fatalmente ne deriva. La solitudine, questa cagna orrenda e famelica che ci portiamo addosso da quando diventiamo cellula individua e vivente e che pare privilegiare coloro che, con un aggettivo turpe e razzista, si ha l'abitudine di chiamare ‘diversi'.

Allora, quando il lavoro è finito (e, magari, sembra averci

95 Monique Wittig, "Non si nasce donna" (1980), in *Il Pensiero Eterosessuale*, trad. it. di F. Zappino, Ombre Corte, Verona 2019, pp. 29–41, qui p. 32.

96 In occasione del quinto capitolo de *L'Ano Solare*, Il Colorificio ha inaugurato il 6 marzo 2020 *Ma allora, perché m'ha fatto venir qui?*, progetto espositivo in collaborazione con Casa Testori a Novate Milanese. Nello spazio di via Giambellino erano esposti alcuni disegni erotici di Testori prodotti tra il 1973 e il 1974, all'interno di un'installazione ambientale immersiva. A Novate Milanese veniva, invece, presentata la mostra personale di Francesco Tola.

97 Testori è scrittore, drammaturgo, critico d'arte. La sua voce si è fatta sentire nel primo capitolo rispetto a un'interpretazione performativa e teatrale dei Sacri Monti, da lui inizialmente avanzata in riferimento alle cappelle progettate da Gaudenzio Ferrari per il Sacro Monte di Varallo. In questo contesto, guardiamo alla sua produzione teatrale e critica (seguendo le osservazioni raccolte nell'approfondito studio di Mariacarla Molè), ponendo particolare attenzione alle figure e ai temi da lui trattati. Nei romanzi e nelle opere teatrali, Testori è interessato a restituire dignità umana ai racconti delle vite dellз ultimз, coloro che per ragioni economiche, sociali e personali stanno ai margini del modello sociale egemonico. Tale dinamica si combina con la sua profonda fede cristiana, che informerà le sue letture e le sue produzioni. Anche l'omosessualità, da lui dichiarata e vissuta, continuerà a essere una questione etica, da discutere e continuamente focalizzare. Testori non si avvicina alle battaglie per la liberazione sessuale degli anni Settanta e rimane piuttosto lontano dalle richieste di diritti civili.

ammazzati per non lasciarci più spazio altro che per il sonno e magari neppure per quello); quando ci si alza dai tavoli delle cene perché gli amici non bastano più; quando non basta più nemmeno la figura della madre (con cui, magari, s'è ingaggiata, scientemente o incoscientemente, una silenziosa lotta o intrico d'odio e d'amore) e si resta lì, soli, prigionieri senza scampo, dentro la notte che è negra come il grembo da cui veniamo e come il nulla verso cui andiamo, comincia a crescere dentro di noi un bisogno infinito e disperante di trovare un appoggio, un riscontro; di trovare un 'qualcuno'; quel 'qualcuno' che ci illuda, fosse pure per un solo momento, di poter distruggere e annientare quella solitudine; di poter ricomporre quell'unità lacerata e perduta.

Gli occhi, quegli occhi; la bocca, quella bocca; i capelli, quei capelli; il corpo, quel corpo; e l'inesprimibile ardore che ogni essere giovane sprigiona da sé, come se in esso la coscienza di quella divisione non fosse ancora avvenuta, come se lui, proprio lui, fosse l'altra parte che da sempre ci è mancata e ci manca. Mettere di fronte a queste disperate possibilità e a queste disperate speranze il pericolo, fosse pure quello della morte, non ha senso. Io penso che non s'abbia neppure il tempo per fare di questi miseri calcoli; tanto violento è il bisogno di riempire quel vuoto e di saldare o almeno fasciare quella ferita. Del resto, chi potrebbe segnalarci che dentro quegli occhi, dentro quella bocca, quei capelli e quel corpo, si nasconde un assassino? Nella mutezza del cosmo queste segnalazioni non arrivano; e anche se arrivassero, torno a ripetere che quell'angoscia risulterebbe ancora più forte e ci vieterebbe d'intendere. Si parte; e non si sa dove s'arriva. Per sere e sere, una volta avvenuto l'incontro, l'illusione riprecipita in se stessa. Ma nella liberazione fisica s'è ottenuta una sorta di momentanea requie: o pausa; o riposo. La sera seguente tutto riprende; giusto come riprende il buio della notte. E così gli anni passano.

La distanza dal punto in cui l'unità perduta è diventata coscienza si fa sempre maggiore, mentre sempre minore diventa quella che ci separa dal reingresso finale nella 'nientità' delle sue implacabili interrogazioni. Le ombre, allora, s'allungano; più difficile si rende la possibilità che quell'incontro, infinite volte cercato, finalmente si verifichi; più difficile, ma non meno febbricitante e divorante. La vicinanza della morte chiama ancora più vita; e questo più o troppo di vita che cerchiamo fuori di noi, in quegli incontri, in quegli occhi, in quelle labbra, non fa altro che avvicinare ulteriormente la fine. Così chi ha voluto veramente e totalmente la vita può trovarsi più presto degli altri dentro le mani stesse della morte che ne farà strazio e ludibrio. A meno che il dolore non insegni

la via crucis della pazienza. Ma è una cosa che il nostro tempo concede? E a prezzo di quali sacrifici, di quali attese o di quali terribili e sanguinanti trasformazioni o assunzione di quegli occhi e di quelle labbra?

Luciano Gruppi, politico comunista degli anni Settanta, mette nero su bianco questo mito alternativo. Su "Critica Marxista" ribadisce che "il rapporto che noi [il partito comunista] riteniamo debba essere stabilito tra società e natura ci dice come l'omosessualità spezzi invece tale rapporto contraddicendo a un istinto fondamentale di ogni essere vivente, quello della continuità della specie [...]. Nata sovente dalla solitudine è nella solitudine che essa si conclude"[98]. Accantonate le vesti del buon figlio, dell'amico attento e dello scrittore impegnato, si deve rimanere soli, incapaci di venire a patti con la propria eccedenza – "non ho mai accettato il mio peccato [...] la mia omosessualità era in più, era fuori, non c'entrava con me"[99]. Nelle parole di Testori, risuona la finzione eterosessista dell'omosessualità, per cui ci si deve riconoscere divisi, scissi: il mito che una certa parte di società (quella egemonica) ha costruito per l'altra (quella minoritaria) è performativamente vero e determina i suoi effetti reali.

Nell'*Arialda* (1960), al contrario, i personaggi avevano strategie di fuga. Nascondendosi nel buio della caverna mettevano in scena i loro immaginari opposti alle micropolitiche finzionali eterosessiste. La notte, l'opacità del buco, fa sprofondare il corpo in un racconto diverso, dove ci si riconosce in 'nessuno' e ci si disidentifica. "Lì è. Lui (nessuno). Lì fu (nessuno). Lì era. Lui (nessuno). Lì sarà. Lui (nessuno)"[100]. La finzione del soggetto può essere resistente quando all'ossessione dell'identità oppone la sua frantumazione. Che sia questa un'altra delle modalità tramite cui l'ano si riappropria della finzione?

Alle trasparenti finzioni identitarie erette con la sutura dell'ano, la sua apertura oppone finzioni spesse e opache che non solo ne rivelano il meccanismo, ma lo utilizzano esplicitamente come gnoseologia. Se il soggetto è inconsapevole, perso in uno stato di 'incomprensione realistico-naïve' rispetto alle modalità di costruzione del suo sé, occorrerà non solo illuminare quei dispositivi ma mutarne profondamente l'utilizzo.

Quella stessa sera di novembre, poco prima che Miliani raccontasse il silenzio, Caterina De Nicola ha dipinto con le sole parole[101]. Nel retrobottega di un fruttivendolo, seduta su poltrone moderniste di finta pelle, De Nicola ha finto qualcosa che non c'era, descrivendo nel minimo

98 Luciano Gruppi, "Sesso e società", in Giovanni Berlinguer, Giorgio Bini, *Sesso e società*, Editori Riuniti, Roma 1976, pp. 320–321.

99 Pier Paolo Pasolini, *Lettere 1940-1954*, Einaudi, Torino 1986, p. 391–392.

100 Giovanni Testori, *In Exitu* (1988), Feltrinelli, Milano 2020.

101 Caterina De Nicola, come Jacopo Miliani, ha preso parte al primo capitolo de *L'Ano Solare*, la serata performativa *They are the sun*, ospitata il 16 novembre 2019 a Il Colorificio e presso un vicino negozio di frutta e verdura. Il capitolo era costituito da interventi di Miliani, De Nicola e TOMBOYS DON'T CRY. De Nicola ha presentato la sua prima mostra personale, una performance continuativa dal titolo *Embarrassed and Conciliatory*.

dettaglio i dipinti (perché e come li avesse realizzati) che ~~non~~ erano appesi alle pareti. La pratica artistica di De Nicola smonta lo spazio architettonico del confessionale per rivelare sempre maschere diverse, spesse e intercambiabili. Nei suoi testi (spesso erotici e pornografici), la scrittura diaristica è materiale (‘arma quotidiana’) e inciampa costantemente nella finzione: è sempre zuppa di urina e liquidi, tangibile, modificabile. Il soggetto che la percorre non è il sé finto e opaco di Miliani, ma uno spazio ibrido, spossessato, imbarazzante e imbarazzato che mette a disagio lə ascoltatorə, perché impacciato e costantemente inadeguato per il ruolo chiamato a svolgere, non funzionale.

IMBARAZZATA E CONCILIANTE, ANNOIATA E DISINTERESSATA
Caterina De Nicola

Seduta in una macchina con tre persone in abiti da cowboy e alla moda, sorrido. In questo preciso istante, cento chili di attrezzatura musicale, forniture artistiche e buffet asciutto a buon mercato imballato in scatole bianche e sacchetti di plastica viaggiano all’interno dell’auto. È quasi buio e abbiamo appena raggiunto la galleria; solo adesso si scopre che il curatore aveva inventato una terrazza, in realtà inesistente. Peccato.

A casa mi sono impegnata molto per rendermi ‘presentabile per l’inaugurazione’. Gonna corta, micro-top, scomode scarpe a zoccolo ricoperte in pelle sintetica tipo drago, un po’ strette per i miei piedi, per rendere le gambe un po’ più toniche. Non avevo fatto in tempo a perdere quei quattro chili, forse sei, che mi avrebbero resa più attraente per la serata. Nonostante ciò, durante il pomeriggio io e lo specchio non avevamo litigato.

La galleria trasmette una sensazione di calore a tutto ciò, soprattutto dopo un sorso dell’alcol scadente servito all’inaugurazione.

C’è voluto un intero anno di merda per fare queste opere. Presento sette tele in una mostra personale di e sulla pittura. Nel realizzarle ho cercato di alludere non solo agli approcci al medium, ma anche a quelli storici. Molte delle sciarpe dipinte su queste tele sono appartenute ad altre persone, sono state collezionate da individui anonimi e hanno compiuto diverse deviazioni per arrivare qui, oggi. Ho voluto concedermi grande libertà all’interno dei limiti ristretti della copia. Quel momento in cui qualcosa che vedi sembra attraente e non vuoi scatenare l’inferno, ma potresti volerlo provare.

La metà dei dipinti è eseguita con uno stile formalista

intenzionalmente sciatto e al contempo alludono all’arte astratta impegnata e a una spersonalizzazione del gusto. È come aprire lo spazio vuoto nella trama del significato che è istituzionalmente riconosciuto, quasi sperando che uno stile universale possa liberare la pittura dalle insidie del mio ego.

In effetti qualsiasi cosa sarebbe potuta essere responsabile dell’esecuzione delle opere. Del resto, è solo pittura su tela, dominata da colori gioiosi e ottenuta con strumenti coloranti. L’inadeguatezza del loro potenziale e dell’astrazione non sta molto al di là di questi quadri. Non è davvero desiderabile leggere i segni del nostro tempo come copie di stili, per provare un certo senso di responsabilità nel caricarli di significato. È meno libero, meno casuale e meno intercambiabile di quanto sembri. È un modo di lavorare sconsiderato, una semplice rappresentazione senza nulla di elaborato. E non prendo nessuna di queste sfumature come difetto. Qui c’è solo della vernice su una tela sintetica bianca. La superficie è estremamente liscia, dato che lo smalto vi aderisce appena. L’originalità va bene, ma perché voler per forza andare agli estremi?

Il primo telaio che si vede è un quadrato largo 73 centimetri, perfettamente incastrato tra la seconda porta e la parete lunga. È collocato a 90 centimetri da terra, e sembra quasi appoggiato al bordo del lavandino. Il camouflage, che riproduce uno scialle in maglia firmato Missoni maculato in sfumature di turchese e di lilla fino al viola più scuro, si fonde dentro una cornice rigida, come teso a vivere una vita ultraterrena.

Dietro di me c’è una tela leggermente più piccola, dal titolo *All that Holds you Back is Self-doubt*. Ho copiato il motivo da una sciarpa di Balenciaga. Lo sfondo del dipinto segue un disegno tartan tra i più visti, sia come tessuto che come rappresentazione in pittura. Un motivo a quadri, con il retro a sfumature di magenta rosato, incrociate con lavanda, grigio scuro e oro scuro, tanto nette quanto incerte e traballanti. Linee dritte e colorate si intersecano ad angoli retti per formare una griglia sciolta, che dà forma a una dimensione ornamentale. La geometria ha un piano bidimensionale e una griglia di riferimento su cui sono disposti gli elementi sintattici del quadro e attraverso cui sono tutti collegati: insomma, non possiamo dimenticare che la nostra unità è solo business. E sotto, una seconda tela, che quasi tocca il pavimento, due centimetri più piccola di quella tartan. I lati si cuciono l’uno all’altro in alto da sinistra, lasciando un leggero spazio sulla destra. È disonesto separare ciò che è reciproco.

Riproduzione di una sciarpa quadrata in seta francese color cobalto Givenchy degli anni Settanta, molto HTF (*Hard To Find* –

difficile da trovare) e mai indossata. Ha un disegno astratto in varie sfumature di cobalto, bianco e nero, che evoca profili stilizzati di gabbiani in volo, inscritti in una pennellata nera a mo' di quadrato. La macchia blu esce dal nero, o più probabilmente il contrario, come se guardassimo fuori da una finestra. La sciarpa originale ha un aspetto trasandato e spento, un orlo sfrangiato a posteriori, e faceva parte di una grande collezione passata anche tra le mani di Sotheby's. Nella casa della proprietaria non si fumava e non c'erano animali domestici. E leggendo il feedback del venditore si percepisce una sensazione di benessere, già prima dell'asta. La luce è morbida, anche sui bordi della cornice, dove tocca la parete dura.

I suoni dell'inaugurazione salgono, si rinforzano come un fuoco che arde luminoso. Sono circondata da bocche di cui sento il caldo respiro sul viso. Due donne chiacchierano in mezzo al pubblico, probabilmente giudicando come nessuna di queste idee sembri abbastanza precisa, discutono di proprietà pubblica e Sugar Hill. Chiunque parli lancia la sua voce nella sfera sonora generale per poi lasciarla rimbalzare indietro, verso il basso.

Di fronte a me *Guilt Rand* e *New Hope*, ispirato a uno scialle di seta quadrato Balenciaga marrone di 83 centimetri. Ha un motivo astratto color cioccolato e bianco, che ricorda un motivo Vichy, tanto geometrico quanto eseguito con disimpegnato spirito astratto. Le pennellate rarefatte si concretizzano in linee verticali e orizzontali che si intersecano formando quadrati densi e più scuri. Il tono è muffoso, sgradevole, con una forte densità materica. Due colori al pari l'uno con l'altro.

Ho cercato di creare una distanza attraverso l'atto del copiare, una certa lunghezza regolare di separazione che mi permettesse di avvicinare la malinconia e la pateticità al piacere e al desiderio.

Incastrata fra la grande finestra e il muro c'è un'altra tela, che non esprime altro che puro sentimento. La sciarpa marrone presenta strisce color crema e marroni, ha un orlo non rifinito, incorniciato con un color legno. Un sapiente equilibrio fra trascendenza contestuale e conservazione del marchio. Una scelta tra la speranza fervente e nessuna speranza. Se, invece, vogliamo dare più valore alla creatività, il quadro risulta appiattito e superficiale.

Qui abbiamo un vivace dipinto astratto ispirato ai motivi di Vera Neumann, con una girandola psichedelica che ricorda un disegno in stile *hippie* coniato in colori audaci, disposti concentricamente in un'alternanza di arancio, giallo, rosso e bianco.

Un disegno astratto emana chiaramente buone vibrazioni, ovviamente: la felicità è di gran moda. È importante mostrare che le cose non sono così speciali, così uniche o individuali come

la gente o come i nostri strumenti di soggettivazione vorrebbero farci sembrare. Come molte cose in questa esposizione, appartengono sempre ad altre mostre.

Al suo fianco, *Une semaine de bonté. Bliss Out.* Grazie a una calma imprecisione, quattro linee curve si muovono insieme degradando da un turchese a un tono più chiaro. Modellando un ponte, un percorso d'acqua o un arcobaleno monocromatico, le tortuose velature di colore si sovrappongono leggermente. Patchwork di tangenti che si toccano appena. Non si riesce a capire da dove vengano, né dove finiscano. Riempiendo tutti gli spazi vuoti, un verde insidioso altrettanto impreciso scolora in un giallo urina.

L'alcol e un certo senso di insicurezza iniziano a mettermi sotto pressione la vescica. Mi è stato ripetuto di dover sempre mettere le persone a proprio agio, così comincio a farlo anche mentre sono in coda per il bagno. La conversazione con un ragazzo passa da casuale a qualcosa di più intimo: "Ho visto la tua espressione quando sei entrato, e anche il tentativo di tenere lontano il tuo 'amico', ma va bene così, non sei il primo a comportarti in questo modo. Di fatto, con me non devi trattenerti".

Finalmente la porta si apre e senza rammarichi per aver abbandonato la conversazione così bruscamente sono finalmente dove avrei voluto essere tutta la serata. Prima che io possa togliermi le calze, però, le cose prendono una nuova piega. Questo amante dell'arte, che aprendo la porta non si cura che io entri per prima, ha un aspetto molto peccaminoso, ma dice: "Lavati le mani prima di giocare". Scopro che si chiama Lucas e che si è impegnato in una conversazione casuale con me solo per passare il tempo prima di entrare nella toilette. Mi segue, entra e si bagna il corpo con uno spruzzo di acqua calda dal lavandino. Questa volta mi ha sorpresa, ma in futuro alla vista di una mano che apre lentamente una porta, comincerò davvero a sentirmi nervosa.

"Considerando le nostre aspirazioni artistiche, questa è solo una pausa veloce", dice.

"L'arte, la provocazione e l'amore: è troppo. La tua faccia starebbe meglio tra le mie gambe", rispondo.

Ridendo, mi rilasso con la schiena sul muro e mi sporgo per un bacio. La mia mano destra incontra presto il suo cazzo e perdo immediatamente il controllo dei miei sensi. Le mie fantasie corrono più veloci. Presto rimane completamente nudo e non sembra preoccuparsene. Mi ubriaco e mi perdo, tra lo stordimento e i suoi muscoli che massaggiano i miei.

Finalmente a mio agio, mi siedo sul suo cazzo, anche se mi stava esplodendo la vescica prima di farlo. Quando le mani di Lucas

mi sfiorano il pancino, un rapido, abbondante flusso di urina piove ovunque, sopra e tra di noi. Le rose sono rosse, le violette sono blu, a dirmi cosa fare non sei tu. Semmai il suo cazzo diventa più duro, il mio disagio e la pressione sociale pure. La sua ex ragazza gli aveva pisciato addosso una volta per sbaglio, dice.

A volte avrei solo bisogno di un abbraccio. Nella vagina, con un pene.

Almeno ho finito di pisciare. La natura selvaggia ha il diritto di esistere per se stessa. Ora sono allo stesso tempo imbarazzata e conciliante, con meno da dire. Supero la mia confusione e inizio a pulire il casino che ho combinato involontariamente. I suoi vestiti sono asciutti, ma non posso dire lo stesso di me. Sono un guazzabuglio di piscio sudato.

Sto pensando di andarmene immediatamente, senza nemmeno rimettermi addosso i vestiti. Mi sono già venute in mente delle cose che farebbero parte del mio piano, che mi aiuterebbero a non stressarmi e sovraccaricarmi troppo, considerando tutto quello che ho già passato. All'inizio ero confusa, ma ora uscirò dallo stordimento, annoiata e disinteressata, per tornare alla realtà. Non mi sono mai pisciata addosso mentre facevo sesso in un luogo pubblico. Più semplicemente, non era mai il posto appropriato per menarmela e squirtare dappertutto, dopo di me sarebbero probabilmente transitate centinaia di persone.

"La mostra sembra carina", dice con un intenso languore che non è solo apprezzamento artistico. Le sue parole sembrano solleticare i miei sensi come una musica. La mia indifferenza alle sue parole casuali sarebbe possibile solo se fosse una conseguenza dello svegliarmi e trovarmi i genitali impregnati del suo seme. Dopo l'incidente dell'incontinenza non succede altro. Mi vesto, veloce e in modo approssimativo. Se devo essere sincera, non avevo nemmeno voglia di uscire dal bagno.

Torno nella sala principale, con il culo un po' freddo per i collant impregnati di urina. Questo posto puzza di frustrazione sessuale, solitudine, disperazione, delusione, patatine al formaggio e vodka. Dio, che bello essere all'inaugurazione della mostra!

Tramite il linguaggio si può essere opachз, spessз, intercambiabili. La scrittura è una forma di auto-progettazione e, sottratta al controllo della norma, può schizzare impazzita. De Nicola recupera un filo che passa per Mieli e risale fino a William Burroughs. Con Burroughs condivide la tecnica. Per lo scrittore americano il linguaggio è meccanismo trasparente di controllo del potere egemonico (nomina quello che può essere pensato e lo fa esistere, guida i pensieri). Il contrattacco è il *cut-up*:

una modalità di scrittura con cui si porzionano testi di differente ordine e genere per poi mescolarli e ottenerne uno nuovo. La lingua diviene materiale spesso da fondere e alterare. Si assalta il mondo perché nelle fantastiche sovrapposizioni di parti differenti si ottengono affiancamenti inaspettati. Collassa la linearità della produzione e testi di epoche diverse si accatastano nello spazio temporale di un'unica pagina. Il *cut-up* rompe l'efficacia del linguaggio.

Sottecchi, tra gli odori di urina, scorgiamo Mieli. La sua scrittura non segue la tecnica del *cut-up*, eppure pare che la sua vita ne sia esattamente il risultato. Uno e infinito, nello stesso tempo Gesù, attivista, Regina d'Egitto, Jacqueline Kennedy, filosofa, Afrodite, viaggiatore, Marella Agnelli, ricostruttore di mitiche genealogie reali e visitatrice annoiata del museo. "Ad essi non passa neppure per l'anticamera del cervello il dubbio che la garbata signora che a codesta opera siede dinanzi, avvolta nel soprabito a scacchi degli anni '60, e intenta a prendere appunti, sia, come si suol dire, un uomo, cioè un travestito: cioè sono io. Sono una delle versioni del mio io"[102]. L'euforia schizoide[103], la scrittura performativa e immaginativa di Mieli fonde testo, vita e performance in un *drame*[104] che non distingue le vie di Milano, i fossi del *cruising*, le *dark room* delle discoteche, le assemblee pubbliche del F.U.O.R.I! o il palcoscenico del teatro. Maria/o Mieli, più di tuttз, ha assunto una postura transitoria e transitante, capace di mettere in luce la supposta antitesi tra i sessi e di riconoscere il perenne spettacolo cui ciascunə è chiamatə a far parte.

Enzino:	*Ma lo spettacolo non comincia?*
Stefanacci:	*Sapete che spettacolo è?*
Antonio:	*Mi hanno detto che è uno spettacolo eterosessuale… una cosa d'avanguardia…*[105]

Mieli accatasta costantemente i piani finzionali e riconosce nella performatività verbale o fisica non tanto quello spazio di gioco in cui costruire la verità, piuttosto quel palco su cui si dà l'unica verità possibile: una costante intersezione tra miti e fantasie. Debitorə della rilettura che Deleuze e Guattari danno della schizofrenia come macchina sempre produttrice di congiunzioni (non si è padre, madre,

102 Mario Mieli, "My first lady", in Mario Mieli, *La Gaia Critica*, P. Mieli e M. Prearo (a cura di), Marsilio, Venezia 2019, pp. 116–143, qui p. 117.

103 Ne *Il Risveglio dei Faraoni*, romanzo autobiografico mai ufficialmente pubblicato, Mieli parla spesso del quadro clinico a lui assegnato da medici psiconazisti. Nonostante Mieli interpretasse la schizofrenia alla luce delle letture che ne avevano dato Deleuze e Guattari, si sottopose a più riprese e sempre in maniera disordinata a ricoveri e terapie, anche e soprattutto per il volere della famiglia.

104 "La mamma sapeva benissimo che *merda* è anagramma di *madre*, nonché di *dream* e di *drame*" (Mario Mieli, *Il risveglio dei Faraoni*, Cooperativa Colibri, Milano 1994). *Dream* in inglese vuol dire 'sogno' mentre *drame* in francese indica il 'dramma'. In questa parola si assommano diversi temi: la finizione, la teatralità, la mutevolezza alchimista (del corpo e delle parole).

105 Collettivo teatrale "Nostra Signora dei fiori", *La traviata norma ovvero: vaffanculo... ebbene sì!*, L'Erba Voglio, Milano 1977, p. 6.

figlio o figlia ma tutto al contempo), anche Mieli intravede nella schizofrenia quel baluardo che riconosce la follia dellз altrз – solo pagliacci miserevoli, marionette del sistema, statue in legno di Sacri Monti. Lə schizofrenicə, al contrario, rifiuta quello spettacolo, è distruttorə della norma singolare e non è mai solə, perché quando il sé è finalmente disciolto non esiste solitudine. "Se Madame Bovary ero io, ne deducevo, io ero Maria sposa di Dio. Ero nondimeno Cristo e su Pietro avevo fondato la mia Chiesa"[106].

Il risveglio dei Faraoni, uscito postumo contro il volere dei tutori dell'eredità di Mieli, più che romanzo è una *legenda maior*, una concitata confessione, un'agiografia autobiografica in cui Mieli costruisce il proprio mito: quello di un corpo che non è Maria ma – affastellato di presenze e schizofrenico[107] – è ubiquo, ovunque, è 'tutte tutto dappertutto'[108]. In un vortice di immagini i cui confini traballano tra il sogno e gli episodi vissuti o immaginati, Maria è redentrice del mondo perché, 'una e trina', assume in sé tutti i corpi e tutte le epoche storiche facendo conflagrare la linearità del tempo: "Io, Hitler, seguivo le direttive dei *mecreati* che da sempre reggono l'universo con crudo potere e lungimiranza"[109]. L'unə è anche l'altrə, *changeant*.

In questa cangianza – del *cut-up* (De Nicola e Burroughs), del teatro o della sovrapposizione delle formazioni immaginarie (Mieli) – sta la chiave dei meccanismi di finzione contro-egemonici: costruire una mossa dis-identitaria, che immagini un corpo i cui "innesti d'organi avvengono senza legge né regola"[110], perennemente in transito. Non a caso le immagini di vita di Mieli si accompagnano alla sua convinzione di una transessualità originaria del corpo e del desiderio. A partire dalla rilettura 'diversa/perversa' che di Freud (e di Marx) aveva dato Parinetto – suo interlocutore alla Statale di Milano – Mieli sostiene che tuttз nel profondo siamo transessuali, ovvero che la nostra pulsione sessuale è perversa, indifferenziata, ermafrodita e polimorfa (esattamente quello che secondo von Salomé accade prima della sutura dell'ano). Siamo tuttз statз bambinз transessuali e la finzione sociale ci ha costretto a identificarci con un ruolo preciso, una preferenza sessuale precisa, costruendo il nostro corpo di conseguenza. Aprire l'ano per Mieli

106 Mario Mieli, *Il risveglio dei Faraoni*, op. cit., p. 60.

107 In questo caso, il termine segue le letture di Deleuze e Guattari. Ne *L'anti-Edipo*, i due filosofi francesi interpretano la schizofrenia come la modalità produttiva di un mondo composto di macchine produttive: al centro di questo gigantesco meccanismo di produzione è lo schizofrenico. A questo, la psicoanalisi ha contrapposto la figura di Edipo, che alla costante e disordinata produzione moltiplicata e desiderante oppone una rappresentazione ordinata. Al di là della complessità del testo, in questa sede ci preme sottolineare l'inclusività del termine che si allontana dalle disgiunzioni edipiche. Al contrario, la schizofrenia si fonda su sillogismi affermativi e congiuntivi, dove la disgiunzione non è un oppure ma un secondo polo in uno spazio non componibile.

108 In occasione di *OSSESSO*, terzo capitolo de *L'Ano Solare*, Giulia Crispiani scrive, con una bomboletta di colore rosso, "tutte tutto dappertutto" sulla serranda dello spazio espositivo Il Colorificio. In questo caso, la frase indica la compresenza e la molteplicità delle modalità del corpo e dell'identità. Il contributo di Giulia Crispiani è raccolto nel terzo capitolo di questa pubblicazione.

109 Mario Mieli, *Il risveglio dei Faraoni*, op. cit., p. 42.

110 Guy Hocquenghem, *Le désir homosexuel*, op. cit., p. 76. La traduzione dal francese è di L. Parinetto.

garantirebbe il prendere contatto con quella dimensione originaria.

In questo caso, tuttavia, siamo meno interessatз a possibili posizioni essenzialistiche e più attentз al portato trasformativo, produttivo e immaginifico della transessualità, per come interpretata da Mieli. Questa sfonda la fisicità materiale del corpo e lo plasma (insieme al linguaggio): alle finzioni del sistema etero-patriarcale, l'ano aperto oppone l'auto-progettazione (transessualità) del corpo – ancora, finzione. Così, le storie pornografiche di De Nicola e l'agiografia egiziana de *Il Risveglio dei Faraoni* di Mieli incontrano l'esperienza anarchica con gli ormoni che Preciado racconta in *Testo Tossico*: in ogni caso, sono epopee della "riappropriazione delle reali tecnologie di produzione della soggettività"[111] – letteraria e pornografica prima, immaginifica e mascherata poi, biotecnica e somato-politica infine.

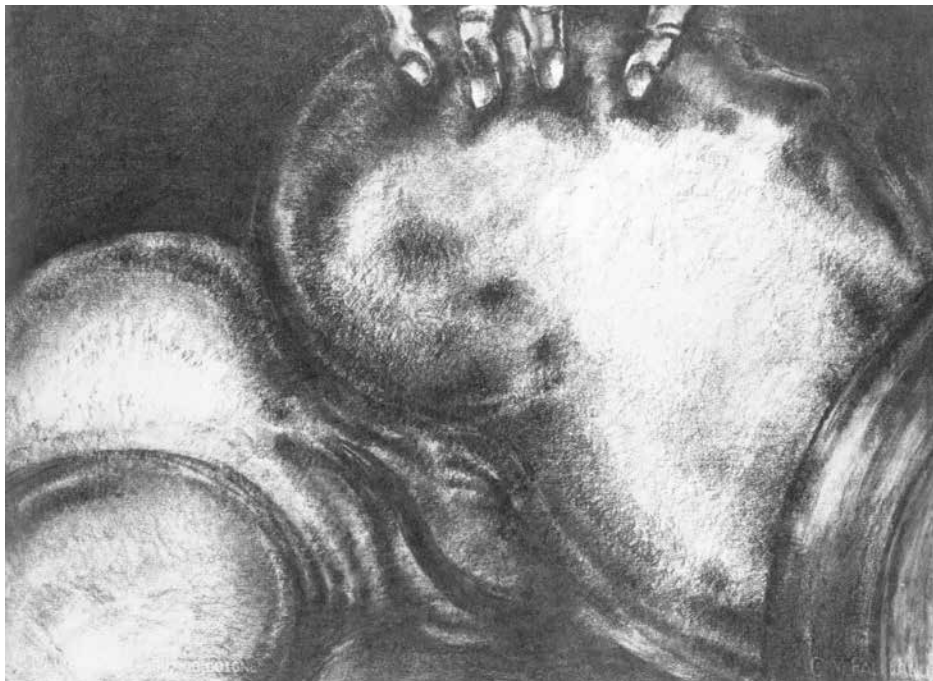
Giovanni Testori, *Lilum (Giglio)*, 1973, acrilico su tela, 50 × 60 cm. Courtesy Archivio Testori

111 Paul B. Preciado, *Testo tossico. Sesso, droghe e biopolitiche nell'era farmacopornografica*, op. cit., p. 116.

Giovanni Testori, *Studio di anatomia (genitali maschili)*, 1973, matita su carta, 70 × 90 cm.
Courtesy Collezione privata e Archivio Testori

Giovanni Testori, *Studio di anatomia (genitali maschili)*, 1973, matita su carta, 70 × 90 cm.
Courtesy Archivio Testori

Giovanni Testori, *Gigli*, 1974, matita su carta, 70 × 90 cm. Courtesy Archivio Testori

Giovanni Testori, *Studio di anatomia (seno)*, 1974, matita su carta, 70 × 90 cm. Courtesy Collezione privata e Archivio Testori

Giovanni Testori, *Studio di anatomia (genitali maschili)*, 1974, matita su carta. 70 × 90 cm.
Courtesy Archivio Testori

Giovanni Testori, *Studio di anatomia (genitali maschili)*, 1974, matita su carta. 70 × 90 cm.
Courtesy Archivio Testori

Giovanni Testori, *Foglie di filodendro*, 1974, matita su carta, 70 × 90 cm. Courtesy Archivio Testori

Giovanni Testori, *Coniglio scuoiato*, 1974, matita su carta. 70 × 90 cm. Courtesy Collezione privata e Archivio Testori

AUTO-PROGETTI, FLUSSI AMORFI, DESIDERI

Torniamo al Diavolo, continuiamo a danzare con le streghe. Torniamo nel buco della draghessa: ne abbiamo intravisto l'epistemologia (l'opacità) e circoscritto la gnoseologia (la finzione). Il corpo (fantoccio tra i fantocci) si è prima riconosciuto come testo tramite cui è perpetuato il mito (finzionale) etero-patriarcale, per poi farsi scrittore di sé. Si è esposto, ha indossato maschere più o meno spesse, ha mimato altrз, si è finto altrз e si è costruito. Le pratiche finzionali e performative che abbiamo visitato mettono in campo una serie di processi dis-identitari che, a partire da una ridiscussione intorno al sesso e al genere, fanno a pezzi l'idea di soggetto per come era stata coltivata da vari dispositivi di controllo – il Monte e la confessione, ad esempio. Nel buco, allora, il corpo si auto-progetta.
Nel buco, "*real is what you feel / feelings aren't real / catch it, touch it / touch it, catch it*"[112]. Qui, slegato dalle stringenti finalità progettuali della norma, il corpo (soggetto di confessione, teatro per il dramma del sé) scrive infinite narrazioni anali. Non è unico, monolitico, unilaterale

112 "Reale è quello che provi / i sentimenti non sono reali / prendilo, toccalo / toccalo, prendilo". Versi da Ru Paul, "Realness", 2015, testo di RuPaul Charles e Eric Kupper.

ma mutevole, onnilaterale e cangiante. Il corpo produce se stesso raccontandosi, fingendosi, ricostruendosi. Pone sé, le sue storie e le sue potenzialità alla base delle immagini che restituisce al mondo:

> *questo non vieta che ci progettiamo*
> *(perché è questo che fa dell'uomo un uomo)*
> *e il presente mutiamo; ed evitiamo*
> *di ispirarlo al passato, se non degno*[113]

Il nostro corpo anale e transitante è un "enorme oggetto indifferenziato", un "flusso amorfo"[114]. Come corpo senza organi (progetto disorganizzato) attua una biopolitica della dis-identificazione dove tutto è zona erogena. Il linguaggio anale è pura sensazione (*real is what you feel*): parole-soffi, parole-grida, azioni-parole, passioni-parole[115]. È anzitutto linguaggio-affetto che scorre nei suoi fluidi, tra le sue carni. Questo corpo è 'autocavia' sperimentale e laboratorio di tentativi. Preciado insistite sulla necessità di riconquistare i mezzi di produzione tecno-somatici (gli ormoni, la pillola, le operazioni di riassegnazione di sesso) in un'ottica di partecipazione collettiva alle tecniche di produzione delle finzioni biopolitiche (così come qui abbiamo risignificato la confessione) – collettivizzazione dei mezzi di produzione di finzioni. Solo l'anarchia dell'autointossicazione volontaria[116] può rompere la burocrazia della gestione dei corpi (nelle procedure di assegnazione e riassegnazione del sesso) e lasciare che sia il corpo a gridare per sé.

Nell'ottobre 1958, una giovane diciannovenne si presenta al Dipartimento di psichiatria dell'Università della California dove da alcuni anni Robert Stoller aveva organizzato un gruppo di ricerca per supportare i percorsi delle persone transgender. Agli occhi dellз dottorз, Agnes (il nome fittizio che viene dato alla giovane) è un caso di autentico ermafroditismo: forme femminili e fini, un seno di taglia media, non ha peli né sul corpo né sul volto e presenta organi genitali maschili. Le si concede il diritto a una vaginoplastica con il fine di far coincidere l'apparenza degli organi genitali con la sua identità fisica e ormonale. Qui, la storia si crepa. Fin dall'adolescenza Agnes aveva ingerito in segreto il Silberstrol, un preparato a base di estrogeni prescritto alla madre. Il suo corpo aveva iniziato a disarticolarsi, i segni della pubertà si erano addolciti, era divenuta una 'terrorista' del genere. All'opera non vi è solo un progetto di 'esproprio' dei mezzi di organizzazione e produzione

113 Luciano Parinetto, "Extravagante. Sorella morte", in Id., *Gettare Heidegger*, Mimesis, Milano 2002, p. 125.
114 Sono definizioni tratte dal capitolo sei, "Come farsi un corpo senza organi?", di *Millepiani*. Cfr. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), trad. it. di G. Passerone, Cooper Castelvecchi, Roma 2003, pp. 227–248.
115 Cfr. Antonin Artaud, *Projet de lettre à Georges Le Breton*, in *Œuvres complètes*, vol. XI, Gallimard, Parigi 1956.
116 Cfr. Paul B. Preciado, *Testo tossico. Sesso, droghe e biopolitiche nell'era farmacopornografica*, op. cit., pp. 305–309.

dell'identità sessuale, né unicamente la volontà di reclamare un intervento nella creazione di forme somatiche vive. Agnes sta fisicamente disarticolando il suo corpo, diventa un coagulo di finzioni somatiche: l'assegnazione del sesso maschile alla nascita, l'assunzione di ormoni in un processo di transizione, l'attribuzione di un autentico ermafroditismo, la costruzione del sesso femminile. Agnes non solo ha distrutto il proprio corpo rifacendolo ogni volta, ma lo ha reso totale, schizofrenico, perché il risultato di una somma infinita di congiunzioni[117].

Come praticare l'epistemologia e la gnoseologia anali? Come fare *cruising* tra le parti disorganizzate del nostro corpo? Come vaneggiare? Alla base dell'auto-progetto del corpo, secondo Parinetto, è la 'brama' – intesa come desiderio di apertura, tensione verso l'altrə. La 'fondazione nell'altrə' prelude il riconoscimento intersoggettivo e consente di superare la mera aridità riproduttiva dell'incontro sessuale. Su queste fondamenta Marx aveva sviluppato il progetto dell'essere umano disalienato e onnilaterale perché slegato dalle necessità di riproduzione del capitale.

Tuttavia, "il *lavoratore* non può più essere considerato *separato* dalla propria *corporeità* e da tutte le *pulsioni* ad essa connesse"[118]. La pulsione e il godimento sono, in questo caso, motivi di azione, motori dell'auto-progetto in divenire del corpo. La lingua-affetto della nostra disorganizzazione è godimento, soffio, grido, azione, passione. Tramite questo linguaggio riscriviamo il nostro corpo, il nostro aggeggio finzionale, la nostra macchina teatrale, la nostra somateca. Il desiderio è il vocabolario, la chiave d'accesso al büs: spinge all'unione con le carni altrui. Soprattutto, libera una conoscenza che "è un perpetuo divenire, va sempre riconquistata, e dunque l'approccio autoerotico e omosessuale, al proprio corpo e all'altrui corpo, non può essere escluso"[119]. Insomma, i corpi desideranti, per quanto differenti, "sono e restano superfici sensibili, penetrabili, accarezzabili. Quali che siano, i corpi possono entrare in contatto tra loro. È questa la transessualità per Mieli"[120].

Il desiderio, macchina produttrice di finzioni o motore dell'auto-progetto in divenire del corpo, è transessuale, polimorfo e perverso, mutevole, instabile, transitante. Il desiderio è imprendibile. È schizofrenico perché non è distanza e disgiunzione: si desidera per congiunzioni, collassi temporali, assommando spazi e tempi. Questo desiderio 'diversoperverso', come definito da Parinetto, diventa un "*predicato essenziale* dell'umanità, ma […] anche *progetto utopico*"[121]. È utopia.

La norma eterosessista e il capitalismo libidinale (in parallelo a quanto accaduto con la pratica finzionale) già da tempo sussumono

117 La storia è tratta da Paul B. Preciado, *Testo tossico. Sesso, droghe e biopolitiche nell'era farmacopornografica*, op. cit., pp. 332–340.
118 Luciano Parinetto, "Corpo e rivoluzione" (1977), in Id., *Corpo e rivoluzione in Marx. Morte, diavolo e analità*, Mimesis, Milano-Udine 2015, pp. 25–126, qui p. 115.
119 Luciano Parinetto, "Corpo e rivoluzione" (1977), op. cit., p. 73.
120 Federico Zappino, *Comunismo queer. Note per una sovversione dell'eterosessualità*, Meltemi, Milano 2019, p. 277.
121 Luciano Parinetto, "Corpo e rivoluzione" (1977), op. cit., p. 69.

tale qualità del desiderio con l'obiettivo di trarne profitto. Nel 1977 Mieli notava che "la 'perversione' è venduta al dettaglio e all'ingrosso, è studiata, sezionata, valutata, mercificata, accettata, discussa; diventa di moda, *in* e *out*"[122]. È evidente che le 'perversioni' siano costantemente liberalizzate, subendo però un processo di concettualizzazione a fini commerciali. In merito, Federico Zappino[123] traccia un'analisi estremamente lucida secondo cui le perversioni verrebbero neutralizzate da qualsiasi energia sovversiva se rese funzionali alle relazioni di produzione del sistema economico liberale e alle strutture finzionali della norma eterosessuale. Viene allora da chiedersi: come preservare la potenzialità rivoluzionaria del desiderio 'diversoperverso'?

Il desiderio perverso e polimorfo è finzione. Possiamo allora moltiplicarlo, lasciarlo proliferare come fioritura di congiunzioni aggiuntive. Ancora, abbiamo scomposto l'identità (il sé, il soggetto) e interpretato il corpo come 'autocavia', laboratorio in divenire: un 'non-ancora' mitopoietico che desidera e apprende costantemente a desiderare. L'apertura dell'ano neutralizza la mercificazione del desiderio e ne libera la portata sovversiva perché dis-identitaria e disorganizzata.

"Per lottare contro il capitale, la classe operaia deve lottare contro se stessa [...]. Lotta operaia contro il lavoro, lotta dell'operaio contro se stesso"[124].

La scucitura dell'ano dà avvio a dis-identificazioni e a politiche finzionali; confonde e mesce i corpi nella molteplicità incessantemente potenziale di conglomerati mutevoli; trasforma il pensiero in desiderio, che è finzione e storia, mito e agiografia, sogno e dono. I corpi si inclinano, proni e aperti.

122 Mario Mieli, *Elementi di critica omosessuale* (1977), op. cit., p. 208.
123 Cfr. Federico Zappino, *Comunismo queer. Note per una sovversione dell'eterosessualità*, op. cit.
124 Mario Tronti, *Operai e capitale*, Einaudi, Torino 1966, p. 260.

SONO UN RAGAZZO DELL'ENTROTERRA
Francesco Tola

Francesco Tola, 2021

Sono un ragazzo dell'entroterra
Vengo fino al litorale
L'ostento sulle dune
Pio e misericordioso

Passano i venditori ambulanti
Mi celo, mi mostro
Orografia che fa al caso
Ginepri superstiti
Hanno visto di tutto
Grovigli di rami
Concedono di osservare
Senza essere visti
Nella scena centrale
L'ostento sulle dune
Pio e misericordioso
Occhi fissano
Lo schermo ineluttabile
L'App dà garanzie
Punti di vista
La natura della costa
Sembra arredi il desiderio
Ma è sempre il desiderio
Che arreda la natura
Pipì addosso
Sotto l'abito talare
Durante la Via Crucis
Adoravo da bambino
La liturgia del ministrante
Portavo la croce
Villaggio, isola, provincia
New York in my mind
Vogue ambition
Web content creator
Nel palazzo di cristallo
Tra i pettini di deserto
Salgo sull'autobus ad agosto
Vengo fino al litorale
L'ostento sulle dune
Pio e misericordioso
Sguardi aggrovigliati
Voyeur tra i ginepri
Bianco utopia
Il 4G non prende
Povero ragazzo
Web content creator
Ricco ragazzo
Imprenditore di se stesso

Lavora anche mentre dorme
Web content creator
Canottiera e cappellino
40 gradi
Desiderio pio e misericordioso

Francesco Tola[125] pare collocarsi esattamente in questa intersezione, tra la sparizione del soggetto (nelle pratiche di *cruising*, nell'offerta del sé) e il riconoscimento del corpo come spazio disfatto. I suoi ritratti (salmi dalla memoria religiosa, video tra le sabbie bagnate di sperma, raccoglitori ad anelli che ripercorrono storie familiari, fotografie per un kamasutra anale) disarticolano disorganizzati l'autobiografia che rimane sospesa tra la finzione, la memoria e la cronaca. O, ancora, digeriscono un corpo senza più organi e aperto a connessioni, congiunzioni, circuiti, assemblee, perché "*campo d'immanenza* del desiderio, il *piano di consistenza* proprio del desiderio (là dove il desiderio si definisce come processo di produzione)"[126].

Vediamo con chiarezza i perimetri del corpo del Pervertito della Cappella XIII sul Sacro Monte d'Orta: un corpo affettivo, intensivo, esposto, simulato e costantemente reale, anarchico, una possibilità, potenzialità[127]. Da qui, le conseguenze erompono rivoluzionarie.

Tra gli abeti dei boschi intorno al Sacro Monte d'Orta, streghe diaboliche erano solite festeggiare il sabba, farsa carnevalesca di piacere e godimenti dedicata al Diavolo. Il cuore della festa era il 'rigoletto', l'invertito girotondo sabbatico in cui le signore del gioco si ponevano in cerchio con le spalle accostate e le braccia indietro, volgevano gli ani verso il centro e iniziavano a girare, incessantemente. Poco a poco, racconta Jules Michelet[128], nella vorticosa forza centripeta, nessuno rimaneva cosciente di sé, né del corpo che aveva a fianco. Si assisteva a una vera e propria "cancellazione della *individuazione* sessuale, della sua *determinatezza* e, con esse, quindi, anche della *femminilità* (almeno come *ruolo*) e del suo servaggio all'altro sesso, poiché qui *maschile* e *femminile* sono ambedue tolti e riportati al *buco*. In queste danze, il vero *sostrato* dell'inversione è la *transessualità*"[129].

Sempre desiderio. Sempre corpo non organizzato.

A Orta nel buio della notte (opacità), le signore del gioco avevano sviluppato strategie di resistenza, opponevano al *dressage* del Monte la radicalità nuda del loro ano, le pratiche magiche (finzione) e le perdizioni

125 In occasione del quinto capitolo de *L'Ano Solare*, Il Colorificio ha inaugurato il 6 marzo 2020 *Ma allora, perché m'ha fatto venir qui?*, progetto espositivo in collaborazione con Casa Testori a Novate Milanese. Nello spazio di Novate Milanese veniva presenta la mostra personale di Francesco Tola, un'installazione multimediale che, a partire dalla riflessione sull'omosessualità in/di Giovanni Testori ne riportava l'esperienza all'autobiografia dell'artista. In via Giambellino erano invece esposti alcuni disegni erotici di Giovanni Testori.

126 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), op. cit., p. 232.

127 Cfr. Gilles Deleuze, "Per farla finita con il giudizio" (1993), in Id., *Critica e clinica*, trad. it. di A. Panaro, Raffaello Cortina Editore, 1996, pp. 171–172.

128 Cfr. Jules Michelet, *La strega* (1862), trad. it. di P. Cusumano e M. Parizzi, BUR Rizzoli, Milano, 2011.

129 Luciano Parinetto, "L'utopia del diavolo" (1977), op. cit., p. 176.

di sé. Più tardi Hocquenghem riconoscerà nel cerchio, l'anulare, il modo d'essere (o il modello di vita) dell'ano, intravedendo l'infinita possibilità di apertura della forma. In quel cerchio, prima e più che altrove, "quando gli innesti d'organi avvengono senza legge né regola, il gruppo gode di una sorta di rapporto immediato ove sparisce la sacrosanta differenza del pubblico e del privato, dell'individuale e del sociale"[130]. In quel cerchio il corpo è 'terrorista'. È collettivo.

130 Guy Hocquenghem, *Le désir homosexuel*, op. cit, p. 76. La traduzione dal francese è di L. Parinetto.

3. EROTICA DELLA LOTTA
Lotta armata e pornoterrorismo

L'accusa di "violenza" o "terrorismo" non ha più il significato negativo che gli veniva attribuita. Ha acquisito un altro aspetto, un nuovo colore. Non divide, non discredita; al contrario, rappresenta un elemento di attrazione. Oggi essere "violento" o un "terrorista" è una qualità che nobilita e onora una persona, perché è un'azione degna di un rivoluzionario impegnato nella lotta armata contro la vergognosa dittatura militare e le sue atrocità[131].

IL GIAMBELLINO, LA TANA, IL DRAGO

Nel nostro percorso erratico transtemporale di *cruising* teorico e storico siamo ritornatɜ nel luogo, nell'antro, dove Il Colorificio è nato: il quartiere del Giambellino a Milano[132]. Solo da qui, per le ricerche de *L'Ano Solare*, è possibile avviare una riflessione sul corpo in relazione alla violenza, all'autodifesa, all'arma e al terrore. Partendo da una storia politica e sociale situata, che ha concorso alla creazione del fenomeno della lotta armata in Italia, decidiamo di perderci in differenti coordinate spazio-temporali, incrociando esperienze accomunate da un desiderio di rivoluzione e sovversione delle norme vigenti, sfidate attraverso pratiche 'terroriste'[133]. In questo percorso le prospettive violente, autodifensive e terroriste divengono consapevolezze riappropriate da corpi antinormativi, disorganizzati e desideranti per riscrivere nuovi orizzonti indocili della sessualità.

Il Giambellino rappresenta una possibile origine di queste genealogie. Un quartiere storicamente operaio, che vede un primo processo di urbanizzazione alla fine degli anni Trenta e che nel corso dei decenni conosce una solida storia di lotte. Un distretto a elevata consapevolezza politica, con una coscienza della propria (post-)identità radicata e condivisa ancora oggi. Questo spazio reale e virtuale, dove aggregazione e conflitto sono stati gli strumenti della produzione di nuove prospettive sociali e politiche, è stato per anni attraversato dal fervore rivoluzionario. Lo scrittore e attivista culturale Marco Philopat descrive il quartiere come una realtà accogliente che crea appartenenza, abitata da un drago[134]: "l'anomalia di una popolazione capace di trasformare i disagi

131 Carlos Marighella, *Piccolo manuale della guerriglia urbana* (1969), autoproduzioni, 2004, p. 2.

132 Il Giambellino, parallelo topologicamente al Lorenteggio, è un quartiere a sud-ovest di Milano, dove risiede dal 2016 Il Colorificio, nell'omonima via al civico 71.

133 Come emergerà nel corso del testo, l'intento qui non è quello di presentare un'apologia della lotta armata, mitizzarne lɜ partecipanti, o considerare il 'terrorismo' quale strategia emancipatoria. La rievocazione di determinate esperienze, come la nascita delle Brigate Rosse, è spinta da un lato dalla necessità di situare il nostro percorso di ricerca in un contesto specifico attraversato da vicende politiche ormai storicizzate – seppur ritenute ancora oggi scivolose nel dibattito pubblico; dall'altro dalla volontà di indagare come queste stesse esperienze, e le esperienze a queste analoghe in altri contesti socio-politici, abbiano fornito materia di ragionamento attorno a pratiche che riguardano il corpo e la sessualità. In ultima analisi, comprendere come il concetto di terrorismo si sia sviluppato e sia stato narrato è azione necessaria per poter comprendere la proposta politica del pornoterrorismo.

134 Nel Giambellino la figura del drago si riconnette immediatamente alla celebre "Ballata del Cerutti Gino" di Giorgio Gaber del 1972: "Il suo nome era Cerutti Gino / Ma lo chiamavan Drago / Gli amici al bar del Giambellino / Dicevan che era un mago (era un mago)".

collegati allo sviluppo urbano in nuove pratiche e poetiche di coesione sociale"[135]. Nella disamina del quartiere proposta dall'autore, il drago in Giambellino si manifesta ciclicamente negli individui e nelle collettività, provocando delle effrazioni della cultura dominante e degli stravolgimenti delle norme vigenti. Il drago, la nostra nuova draghessa che ci scorta attraverso le differenti geografie de *L'Ano Solare*, è qui un soggetto politico che abita diverse tane: architetture urbane che permettono nuove prospettive di senso attraverso pratiche di resistenza e scintille di rivoluzione. C'è il Convitto Rinascita, sorto nel 1955 in via Giambellino 115[136], intitolato al partigiano sedicenne Amleto Livi, un'istituzione autonoma che proponeva un impianto pedagogico che oggi si definirebbe radicale, e che immaginava la 'scuola come fabbrica', riconoscendo allo studio il valore di lavoro in grado di emancipare individui e comunità[137]. Osserviamo il Cinema Pussycat (nato Cinema Cittanova nel 1949) che, dopo una prima vita dedicata alle commedie italiane e ai film statunitensi d'avventura, vira nel 1974 verso la commedia erotica all'italiana, per poi aprirsi al porno nel gennaio 1981, dopo che la produzione a luci rosse viene liberalizzata nel 1979[138]. Incontriamo gli ex rifugi antiaerei delle case popolari, le 'catacombe', dove nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta si ritrovano lз compagnз e dove nascono le nuove cellule comuniste. Tra queste la sezione del PCI Battaglia, in ricordo del partigiano Giancarlo Battaglia, ucciso dai nazifascisti[139]. Infine, conosciamo la casa della famiglia Morlacchi, dove a fine anni Sessanta hanno luogo i primi incontri delle Brigate Rosse[140].

Tra queste architetture passano numerosi corpi della dissidenza durante il secolo scorso, soggetti della cospirazione contro lo stato e gli statuti sociali repressivi, armati di speranze e di protesi combattenti. In questi luoghi, la sera del 4 luglio 2020, sotto il cavalcavia Don Lorenzo Milani, il tratto che congiunge via Giambellino a via Lodovico Il Moro, è iniziata una congiura performativa che rievoca le dinamiche sotterranee di queste storie proponendo una nuova lotta. L'artista Giulia Crispiani si situa in questo territorio sviluppando un'archeologia del discorso collettivo e politico, riabitato attraverso il proprio corpo e la propria voce.

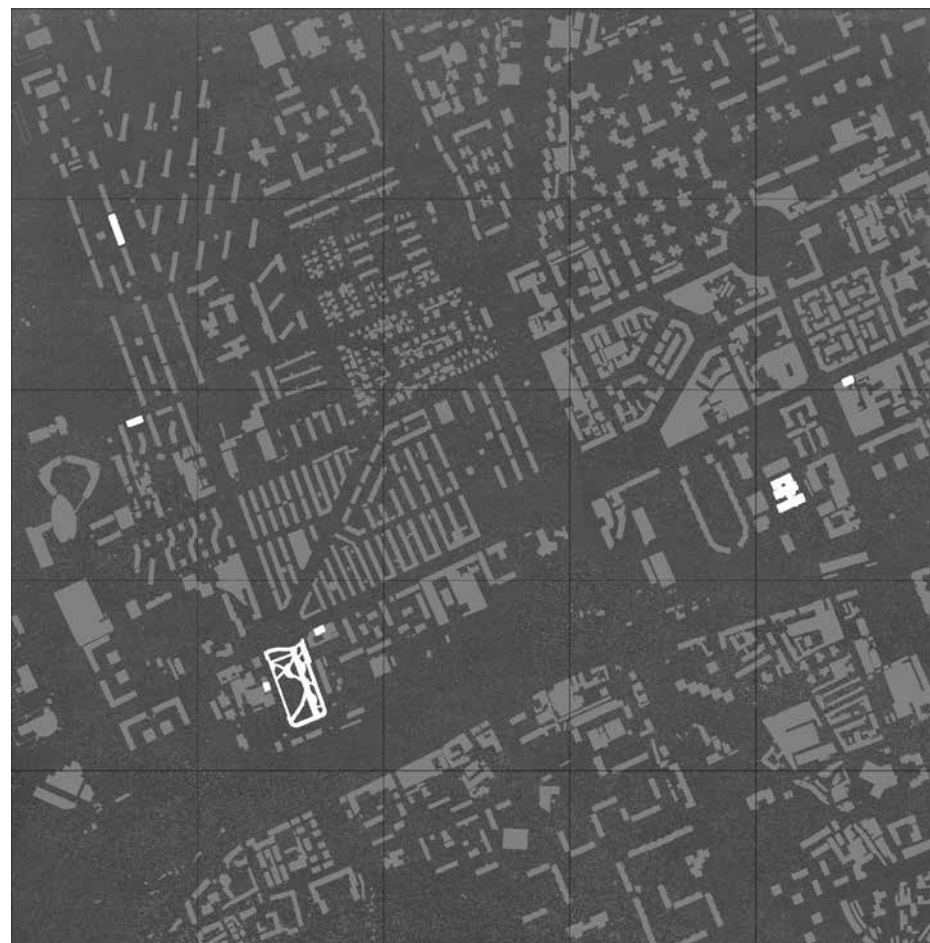
135 Marco Philopat, "L'anomalia del drago", in AA.VV., *Nella tana del drago. Anomalie narrative dal Giambellino*, Agenzia X, Milano 2012, pp. 21–30, qui p. 25.

136 Oggi ancora in attività, in via Privata Rosalba Carriera 12, sempre nel quartiere del Giambellino.

137 Angela Persici, "Convitti Scuola della Rinascita", in AA.VV., *Nella tana del drago. Anomalie narrative dal Giambellino*, op. cit., pp. 61–73.

138 "Cinema Cittanova – Cinema Pussycat", scheda scritta da Giuseppe Rausa in collaborazione con Marco Ferrari, *www.giusepperausa.it/cinema_cittanova.html* (ultima visita: luglio 2021).

139 Manolo Morlacchi, *La fuga in avanti. La rivoluzione è un fiore che non muore* (2007), Agenzia X, Milano 2015, p. 55.

140 Le Brigate Rosse sono state un'organizzazione di estrema sinistra attiva dal 1970 al 1987 che, insieme ad altre, ha sviluppato la lotta armata in Italia. "Dopo la strage di Piazza Fontana (12 dicembre 1969), interpretata da gran parte dei movimenti del tempo come 'strage di stato' intesa a dissuadere, con metodi terroristici, il cammino delle lotte operaie e studentesche, il dibattito già in corso sull'uso della violenza nei processi rivoluzionari trova in molte formazioni extraparlamentari una sollecitazione e un impulso [...]. Da questi antefatti e in questo contesto politico-culturale si forma, alla Pirelli di Milano, nel novembre 1970, la prima Brigata Rossa. Tra il novembre 1970 e il maggio 1972, le BR irradiano la loro presenza in alcune grandi fabbriche milanesi – Pirelli, Sit-Siemens – e in alcuni grandi quartieri – Lorenteggio, Quarto Oggiaro" (Progetto Memoria, *La mappa perduta*, Sensibili alle Foglie, Roma 1994, p. 48).

Giambellino e Lorenteggio. In bianco (da sinistra a destra): case della famiglia Morlacchi, ubicate in via Val Bavona e in via Inganni; la Bersagliera, trattoria frequentata dal nucleo storico delle Brigate Rosse; piazza Tirana, cuore pulsante del quartiere; Cinema Pussycat, storico cinema a luci rosse; Convitto scuola della Rinascita, scuola sperimentale e radicale; Il Colorificio

Quella notte Crispiani pronuncia un comizio d'amore, un sermone rivoluzionario transpandemico, e decreta l'inizio del XXX secolo, un 'secolo erotico': "formulate i vostri desideri. Perché qui questa sera si fonda una brigata armata, un culto, un movimento carbonaio, una comune, un collettivo, una scuola" [141]. Il passaggio delle auto sopra il cavalcavia genera un ritmato battito cardiaco, "il pneumatico sull'asfalto che pompa", per lз partecipanti alla congiura del Giambellino. In una lettera ricevuta dal futuro Crispiani riabita l'incontro della comunità armata d'amore e quegli scambi di sudore.

OSSESSO
Giulia Crispiani

Si dice dal futuro che ci si è incontrate diverse volte. Che delle volte eravamo noi a esserci incontrate, delle volte erano state altre. Che ogni incontro continua in una spirale che scende nei meandri del tempo, in un intestino di cerchi concentrici. Tanto che il nostro incontro non ha bisogno di alcuna commemorazione. Semmai, al contrario, ogni incontro è stato una divinazione per gli incontri a venire. Certo, dipendiamo sempre da chi incontriamo – e da come la digeriamo. Il luogo non conta nemmeno, l'importante è trovarsi lì al momento giusto. Chi vive di rimpianti finisce per maledirlo a posteriori, quel momento. Noi no, non io. Noi preferiamo i palindromi. La ripetizione mai uguale. La poesia che accade nel posizionamento. Un esercizio impossibile, perché ci stanchiamo subito, e ci sediamo ad aspettare il prossimo incontro propizio. Se ci mancano le parole, le troveremo da qualche parte, così come i soldi. L'unica cosa che sappiamo portare avanti attivamente è questa attesa piena di pretese. Consapevolmente ossessionate, appassionate alla stregua, stremate, estenuate dalle sfumature create da un raggio di sole sulle pareti di una stanza. Che luce a che ora. Forse è semplicemente una questione di riflesso interiore, che frequenza, che ricordi, che interpretazioni. Ammaliate da quello specchio che è l'altro, che non risponde mai ai nostri comandi, ma ci ammalia, oh se ci ammalia. Ci ammalia così tanto che ci viene voglia di avvicinarci. Vorremmo sapere di più di chi siamo, perché siamo e come mai non ci siamo ancora arrese. Batteri nelle viscere delle termiti. Processiamo reciproca materia. Ci portiamo avanti con il tempo e rallentiamo le ore. Parliamo col corpo.

141 Dal testo pronunciato da Giulia Crispiani in occasione della performance inaugurale di *OSSESSO*, sua mostra personale tenutasi negli spazi de Il Colorificio che ha costituito il terzo capitolo de *L'Ano Solare*. La mostra avrebbe dovuto inaugurare il giorno bisestile 29 febbraio 2020, ma è stata aperta al pubblico solo il 4 luglio. La non apertura del 29 febbraio era infatti coincisa con l'inizio del periodo pandemico, segnato in quei giorni dall'ordinanza del Ministero della Salute d'intesa con la Regione Lombardia.

Si dice dal futuro che ci siamo incontrate per caso. Che ci siamo ritrovate tutte a un certo punto sotto un cavalcavia al tramonto. Non mi ricordo se piovesse o meno, o se eravamo noi a bagnare l'asfalto col nostro sudore. Forse, erano solo le solite lacrime. Di dolore, d'amore, di sfogo. A poco a poco riunite in una consistenza sola. Materia vulcanica, lava. Quel protendersi, tutta una questione di fiducia. Tutta quella poesia, una possibilità ludica. Tutte messe in ascolto di frequenze impercettibili, a parte il ritmo del pneumatico sull'autostrada. La chiave di volta del palindromo, quel momento a cui ritornare. Capisci che la differenza con il voltarsi indietro è abbastanza sostanziale. Voltarsi non significa necessariamente ricordare. In quell'eccesso vitale che è il nostro amore, ci veniamo incontro vestite solo del nostro entusiasmo. Ci rubiamo le parole per scriverle sui muri, per far riecheggiare le voci. La scala cromatica del nostro ansimare. Convergiamo in un unico corpo celeste che orbita attorno al sole. È da lì che viene il fuoco che ci brucia le membra ogni volta che siamo lontane. Abdichiamo al potere in favore della congiunzione carnale. Respiriamo in affanno, folli dell'esperienza dell'essersi incontrate. Abbiamo concepito un'altra economia del possibile. Tu mi hai insegnato che è possibile comunicare su un altro livello – quello dell'intuizione sull'intenzione. Dove l'una arriva sempre prima dell'altra, e noi dietro, con tutto il nostro fervore. Le parole verranno quando proveremo a descrivere un ricordo a un'altra, nel tentativo patetico di metterci nei suoi panni. Pensiamo col corpo.

Si dice dal futuro che ci siamo amate sin da subito. Che ci siamo stupite quando le nostre pupille hanno visto le une dentro le altre. Quattro buchi neri a divorare materia, trasformandola. Noi lì inerti, private di ogni giudizio. Completamente nude di fronte al fato. Eppure era ben chiaro che fosse tutto prestabilito. Noi c'eravamo solo fatte trovare nel posto giusto al momento giusto. Come se fosse un film al cinema, dovevamo solo goderci lo spettacolo. Come se fosse un porno, aiutarci a eiaculare. Nell'apparato sensibile del tempo. Entrambe c'eravamo dette: io c'ero. E avevamo sentito chiaramente che c'era anche l'altra. La rivoluzione poteva iniziare. La piazza era piena, e noi nude, vestite solo del nostro entusiasmo. Ci ritroveremo nel futuro, in una descrizione. A discrezione di chi di noi due lo racconterà e come. Il nostro incontro non finirà. Quando tu tornerai, io sarò lì ad aspettarti per chiederti dove sei stata. Di raccontarmi nel dettaglio tutti gli aneddoti più esilaranti del tempo che ci ha separate. Tu cantami, o musa, raccontami, dimmi. Affina la mia immaginazione. Dimmi come muovermi in questo perpetuo

e sofferente divenire. Portami al mare di notte per aspettare l'alba. Ti riconoscerei tra mille, perché faresti di tutto per farmi restare in un momento specifico. In quel dannato tormento, mi troverai di nuovo come se fosse la prima volta. Non ti dirò una parola. Ti lascio interagire con i miei feromoni. Procedi a tentoni, io torno indietro a tastoni. Cieca, completamente, cieche. Nel buio pesto della nostra passione, indenni. Tocchiamo con mano. Parliamo, fino a notte fonda, di niente. Ma non ci viene mai il dubbio d'aver esagerato. Rifrangiamo col corpo.

Si dice dal futuro che ci siamo ribellate al debito col sole. Che abbiamo celebrato un giorno bisestile. Resistendo l'una nel ricordo dell'altra. Diverse formulazioni per lo stesso evento storico. Una cacofonia di mille racconti. Una mitologia non secondaria trasmessa in forma orale. La nostra. Ti ricordi dove ci siamo incontrate? In un'assenza prima, nell'assonanza poi. Quando avevamo già compreso di essere parte agente dell'imprevedibile. Noi, nell'imprescindibile. Non avremmo nemmeno saputo dire quante eravamo. Quante membra e membrane avevamo condiviso. Mi sono sentita come se avessi più gambe per camminare. Andare, andare, andare, andare, aspirare le viscere al di fuori del corpo dell'altra, tutto d'un fiato senza opinione pubblica che regga. Senza isteria che possa far tremare l'edificio. Se io m'innamoro, muoio. Spingo, vado più veloce, investo tutta la mia forza sullo scalpore – di averti, sentirti, consumarti. "Venne la morte e aveva i tuoi occhi". Disciplina e anarchia, il mio corpo sul tuo. Depositarie di una storia d'amore. Satire d'una satira, di un'ira perenne. Mentre fuori continua a piovere, governo ladro. Ma noi ci incontreremo di nuovo sotto un cavalcavia, e della pioggia sentiremo solo il rumore. Un sottofondo, un conforto per le nostre anime pie. Un'ode al nostro orgasmo. Il XXX secolo sarà un secolo erotico. Ti lascio in eredità lo iato che segue il coito. Ci troverai sempre a fare l'amore con ogni sottofondo possibile. Cantiamo col corpo.

Si dice dal futuro che siamo state sveglie sino a tarda notte. Che per noi non v'era differenza tra il giorno e la notte. Avremmo potuto continuare a oltranza. Dicono che una certa frequenza abbia a che fare col pianto. Forse è una questione di profondità. Se raggiunge il fegato, ti si purifica il sangue. Se invece rimane allo stomaco, c'è il rischio che ti vada di traverso. Quando raggiunge l'ano, diciamo che il peggio è passato. Che si sa già, insomma, che si aveva uno scopo non riproduttivo. Si dice dal futuro che non fosse nostra intenzione rimanere un club esclusivo. Avremmo voluto raccontare

a tutte quello che avevamo sentito. Ci ritroveremo in un ricordo – benché sappiamo sin da ora che lo racconteremmo in un altro modo. Diverse versioni dello stesso godimento. Diversi racconti per la stessa rapsodia. Ci siamo incontrate in un abbaglio di poesia. Abbiamo deciso di rimanerci il più a lungo possibile. Siamo rimaste per cercarci, a vicenda. Nella permanente ossessione del territorio dell'altra. Un'invasione a favore dell'abdicazione. Mi troverai lì all'improvviso a muovere le tue mani, a nome di qualcun'altra. Al suo posto, nel tuo desiderio. Le mie mani diventano tue. Le muovi, senza averne il controllo. Ti sembra di essere in preda agli spasmi. Li assecondi. Convogli i resti del nostro intercorso in un monumento ai caduti. Ma noi, noi crediamo nell'incarnazione. In un'anima che sconfigge il tempo. Sacro lo Stige che ci conduce al mondo dei morti, andata e ritorno. Dal corpo, trascendiamo.

Si dice dal futuro che il nostro incontro significava qualcosa. Con noi, e senza.

Dal futuro possiamo ancora osservare le tane del drago, le grotte dell'orchessa del Giambellino, per noi delle proto-analchitetture colme di eccedenze e sovversioni. Sono gli scenari in cui ha luogo una storia politica del quartiere sulla quale innestiamo il nostro ragionamento sul corpo violento e che qui facciamo incominciare all'inizio degli anni Sessanta.

SEZIONE BATTAGLIA, GRUPPO LUGLIO '60, BRIGATE ROSSE

Nel marzo 1960 in Giambellino sono radiati dalla sezione milanese Battaglia del Partito Comunista Italiano i compagni Gino Montemezzani, Emilio Zola, Giovanni Morlacchi, Romano Antoniuzzi, Umberto Braglia, "per aver compiuto a più riprese gravi atti contro le norme statutarie che regolano la vita interna e il costume del partito: con la diffusione di un giornale che attacca il nostro partito e la formazione di un gruppo frazionistico"[142]. Alla linea filo-URSS del partito, i compagni dissidenti contrapponevano una linea ancora più a sinistra, che individuava nella Cina di Mao Tse-tung il suo punto di riferimento.

Il nutrito gruppo di fuoriusciti dalla sezione Battaglia, ampliandosi, fonda nel quartiere il gruppo Luglio '60. Nel corso degli anni Sessanta sui muri del Giambellino iniziano ad apparire scritte inneggianti a Mao e alla Cina, riportate all'attenzione nazionale dalle numerose testate che iniziano a chiamare gli scissionisti con l'appellativo di 'cinesi'. In

142 Manolo Morlacchi, *La fuga in avanti. La rivoluzione è un fiore che non muore*, op. cit., p. 61.

breve tempo il gruppo Luglio '60 diventa una realtà strutturata che, anche attraverso le attività della casa editrice Edizioni Oriente, finanziata direttamente dalla Cina, prova a costruire una contro-egemonia culturale appropriandosi degli indirizzi dellз compagnз dagli archivi del PCI[143].

Archeologie politiche in Giambellino. Fotografia di Luca Garibaldo, Dynamoscopio, Milano

143 Le Edizioni Oriente sono fondate nel 1963 da Giuseppe Regis e Maria Arena, docente all'Università di Pechino. Cfr. Antonio Morlacchi, "La famiglia Morlacchi", in AA.VV., *Nella tana del drago. Anomalie narrative dal Giambellino*, op. cit., pp. 87–110, qui p. 99.

Via Giambellino da piazza Tirana, anni Cinquanta. Fotografia tratta da *Nella tana del drago. Anomalie narrative dal Giambellino*, Agenzia X (2012)

Case popolari. Foto di Achille Amlesu. Fotografia tratta da *Nella tana del drago. Anomalie narrative dal Giambellino*, Agenzia X (2012)

Milano 28 - 29 luglio 1964 — CORRIERE LOMBARDO

I comunisti li guardano con paternalismo

A PECHINO DA MAO i «cinesi» di Milano

Si tratta d'una organizzazione che sta diffondendo in Italia il verbo della Cina popolare. Sono più a sinistra del P.C.I., ma di una scissione vera e propria dal partito non si parla ancora

La delegazione dei «cinesi» di Milano posa con Mao Tse-tung (al centro) per la tradizionale fotografia-ricordo

R. D. M.

Pagina del "Corriere Lombardo", 28–29 luglio 1964. Delegazione delle Edizioni Oriente in Cina, ricevuta e riconosciuta dal partito comunista cinese. Nella foto si possono vedere, tra gli altri, Mao Tse-tung e Dino Morlacchi. Fotografia tratta da *La fuga in avanti. La rivoluzione è un fiore che non muore*, Agenzia X (2007)

Scritte inneggianti a Mao Tse-tung e al comunismo cinese apparse sui muri del Giambellino negli anni Sessanta. Fotografia tratta da *Nella tana del drago. Anomalie narrative dal Giambellino*, Agenzia X (2012)

Scritte inneggianti a Mao Tse-tung e al comunismo cinese apparse sui muri del Giambellino negli anni Sessanta. Fotografia tratta da *Nella tana del drago. Anomalie narrative dal Giambellino*, Agenzia X (2012)

Scritte inneggianti a Mao Tse-tung e al comunismo cinese apparse sui muri del Giambellino negli anni Sessanta. Fotografia tratta da *La fuga in avanti. La rivoluzione è un fiore che non muore*, Agenzia X (2007)

Il gruppo ottiene una legittimazione internazionale nel 1964, quando una sua delegazione viene ricevuta in Cina dallo stesso Mao. Il viaggio e l'episodio sono narrati da Gino Montemezzani nel libro *Come stai compagno Mao?*, in cui è rievocato l'incontro con lo statista cinese avvenuto il pomeriggio del 17 maggio 1964 in una sala del Palazzo del Congresso del Popolo[144]. Nel gruppo militano anche i fratelli Morlacchi: Dino, Gianni, Pierino, Emilio, Antonio, famiglia comunista del Giambellino. Seguendo le biografie dei fratelli, prima tra tutte quella di Pierino Morlacchi, possiamo incrociare le origini della lotta armata italiana. La visita a Trento di Pierino insieme alla compagna Heidi Peusch nel 1968 per conoscere l'esperienza dell'Università Negativa[145] genera il primo confronto e l'avvio di un'alleanza con Renato Curcio e Margherita 'Mara' Cagol, che subito dopo si trasferiscono a Milano. In breve tempo il Giambellino diventa terreno fertile per la nascita delle Brigate Rosse, i cui membri iniziano a trovarsi alla trattoria La Bersagliera in piazza Tirana e a casa Morlacchi. Pierino Morlacchi fa allora parte del 'nucleo storico' delle BR insieme a Curcio, Cagol, Alberto Franceschini, Mario Moretti. Sarà poi arrestato per la prima volta con Heidi Peusch nel 1975 in Svizzera[146].

Giunti a questo punto, incontrando la storia politica del nostro quartiere, ci chiediamo che cosa significhi per un corpo armarsi. Quali

144 Gino Montemezzani, *Come stai compagno Mao?*, Edizioni LiberEtà, Roma, 2006, p. 126.

145 Durante le lotte e le discussioni nell'Università di Sociologia di Trento viene redatto nell'autunno 1967 un manifesto a cura del Movimento per una Università Negativa nel quale si legge: "Ma noi formuliamo come ipotesi generale che vi sia ancora la possibilità concreta di un rovesciamento radicale del sistema a capitalismo maturo attraverso nuove forme di lotta di classe interna ed esterna (nazionale ed internazionale) e lanciamo l'idea di una UNIVERSITÀ NEGATIVA che riaffermi nelle università ufficiali ma in forma antagonistica ad esse la necessità di un pensiero teorico, critico e dialettico, che denunci ciò che gli imbonitori mercenari chiamano 'ragione' e ponga quindi le premesse di un lavoro politico creativo, antagonista e alternativo" (Soccorso Rosso, *Brigate Rosse. Che cosa hanno fatto, che cosa hanno detto, che cosa se ne è detto*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 29).

146 Manolo Morlacchi, *La fuga in avanti. La rivoluzione è un fiore che non muore*, op. cit., p. 114.

sono le condizioni che rendono questa difficile scelta necessaria a determinati soggetti. In che misura e in quale modalità la sessualità dirige o si annichilisce in questa decisione. Cosa comporta essere un corpo violento e se sia possibile avviare un processo di analisi della violenza senza delegittimare intrinsecamente il soggetto che la attua. Se è l'attacco il concetto più utile per comprendere le dinamiche che riguardano un corpo subalterno che imbraccia un'arma. Ancora, se può la lotta armata autosessualizzata, sessualizzante e disidentificata, quindi un'erotica della lotta[147], essere una nuova prospettiva politica per rovesciare le epistemologie dominanti. Infine, se i concetti di terrore e terrorismo, caricati di tutte le loro connotazioni e imprecisioni semantiche e, al tempo stesso, riappropriati, possano essere strumenti per ripensare il rapporto tra il proprio corpo, l'analità e le violente pressioni dell'eterosessismo.

AUTODIFESA, CORPO SUBALTERNO, TERRORISMO

"Il passamontagna la gente lo metteva addosso per non essere riconosciuta dalla polizia, per non finire in galera; il passamontagna non si metteva per attaccare, si metteva per difendersi"[148]. È il 1989, il filosofo operaista Toni Negri risponde al giornalista Sergio Zavoli nel corso di un'intervista rilasciata alla Rai. Zavoli ha appena citato un passo da *Il dominio e il sabotaggio. Sul metodo marxista della trasformazione sociale*, pubblicato da Negri nel 1978, esigendo dal filosofo una dissociazione rispetto alle sue influenze e connessioni con la lotta armata: "Nulla rivela a tal punto l'enorme storica positività dell'autovalorizzazione operaia, nulla più del sabotaggio. Nulla più di quest'attività di franco tiratore, di sabotatore, di assenteista, di deviante, di criminale che mi trovo a vivere. Immediatamente mi sento il calore della comunità operaia e proletaria, tutte le volte che mi calo il passamontagna".

Con la risposta di Negri ha luogo in diretta televisiva un cortocircuito che genera un cambio di paradigma tra causa ed effetto. L'opacità del balaclava non è più da intendersi come strumento di violenza o come preludio a un'azione offensiva, quanto come una protesi protettiva, uno scudo contro le numerose violenze che agitano i corpi nello spazio pubblico: la sorveglianza, le manganellate squadriste della polizia, le ritorsioni e la prigionia politica. Il concetto di autodifesa del proprio corpo, sconnesso dalle retoriche fasciste da *vigilantes*, posto in relazione ai soggetti subalterni[149] e contro la retorica della non violenza,

147 L'espressione 'erotica della lotta', come concetto poroso ed espandibile, ci è stata suggerita per la prima volta da Giulia Crispiani nella fase di lavoro collettivo sulla mostra *OSSESSO.*

148 Toni Negri, *Il dominio e il sabotaggio. Sul metodo marxista della trasformazione sociale*, Feltrinelli, Milano 1978.

149 Il lemma 'subalterno' deriva dal lessico militare dove designa figure di grado meno elevato (es. ufficiali subalterni). Il termine si diffonde in Italia a seguito della Prima guerra mondiale e viene

ottiene una funzione centrale per la comprensione delle condizioni e delle ragioni che animano il corpo violento.

Questo ragionamento può essere compreso seguendo la filosofa Elsa Dorlin che, nel suo *Difendersi. Una filosofia della violenza*, traccia una storia della pratica dell'autodifesa da parte dei gruppi subalterni. I soggetti subalterni storicamente non solo non detengono il diritto a esser difesi dallo stato come i soggetti dominanti, ma neppure il diritto di difendersi da sé. Questa negazione del diritto all'autotutela attraversa con persistenza la storia moderna e contemporanea, a partire dall'articolo 15 del Codice nero francese promulgato nel 1685, secondo il quale era vietato allз schiavз portare qualsiasi arma offensiva e grossi bastoni[150], arrivando alle odierne lacune legislative o effettive applicazioni in materia di sessismo, razzismo e omotransfobia. Secondo la prospettiva proposta da Dorlin è illusorio e paradossale avanzare pacificamente rivendicazioni di uguaglianza civile, sociale e politica verso lo stato quando è questo stesso il principale artefice delle disuguaglianze. Nel momento in cui viene delegata la tutela e la difesa delle persone e delle comunità allo stesso soggetto che arma chi le colpisce, il passaggio alla violenza è l'unica modalità possibile di autodifesa[151].

Nella genealogia dei corpi autodifensivi e dissidenti ai regimi normativi e di punizione proposta da Dorlin troviamo, tra lз altrз: le suffragiste inglesi d'ispirazione anarchica e comunista internazionalista che a inizio Ventesimo secolo cominciano a praticare il jujitsu come tattica di autodifesa femminista; i membri del Black Panther Party for Self-Defense che adottano strategie ultralegaliste appellandosi al secondo emendamento della Costituzione e portando con sé armi da fuoco; diversi movimenti di liberazione trans, lesbici e gay che impiegano armi come strumento di difesa delle minoranze sessuali, nella perlustrazione delle strade. Il cofondatore del Black Panther Party Bobby Seale si esprime proprio sull'autodifesa armata, spiegando i criteri del suo utilizzo: "C'è una regola molto rigida secondo cui nessun membro del partito può utilizzare la sua arma, salvo il caso in cui la sua vita è minacciata – indipendentemente da chi lo attacca, ufficiale di polizia o qualsiasi altra persona. Nel caso di molestie da parte della polizia, il partito si limiterà semplicemente a stampare la foto dell'ufficiale in questione sul giornale, affinché quest'ultimo possa essere identificato come un nemico del popolo [. . .], non verrà commesso nessun attentato alla sua vita"[152]. Anche in questo caso la presenza dell'arma

utilizzato nell'organizzazione teorica di Antonio Gramsci per indicare le classi marginalizzate dal sistema egemonico e il blocco di forze radunato intorno alla 'classe fondamentale' rivoluzionaria, quella operaia (Cfr. Guido Liguori, "Subalterno e subalterni nei *Quaderni del carcere*", in "International Gramsci Journal", no. 2, vol. 1, 2016, pp. 89–125). Con la nascita degli studi culturali, subalterni e post-coloniali, il concetto di 'subalterno' viene esteso e applicato sulla base degli specifici contesti in relazione a categorie biologiche, sociali e culturali come genere, classe, razza, disabilità, orientamento sessuale.

150 Elsa Dorlin, *Difendersi. Una filosofia della violenza* (2017), Fandango Libri, Roma 2020, p. 29.

151 Cfr. Ivi, p. 86.

152 Ivi, p. 212. Il passo è tratto da un'intervista a Bobby Seale contenuta in P. S. Foner (a cura di), *The Black Panthers Speak* (1970), Da Capo Press, Boston (MA) 1995.

assume una funzione e connotazione prettamente difensiva.

Dopo le rivolte di Stonewall nel giugno 1969, in molti casi la liberazione omosessuale, lesbica e trans si intreccia alle lotte delle donne e delle soggettività razializzate. Il Combahee River Collective, collettivo di lesbiche femministe socialiste nere attivo a Boston tra il 1974 e il 1980, è risoluto nel lottare contro gli omicidi di donne nere attraverso il contrattacco. Nel 1979 pubblica in relazione all'autodifesa l'opuscolo *6, 7, 8. . . Eleven Black Women. Why Did They Die?*, come "un vero e proprio manifesto di autodifesa che esplicita le risorse e le tecniche corporee, personali, urbane e politiche che permettono di imparare a proteggersi da sole"[153]. Nell'opuscolo, al settimo punto della sezione intitolata '*self-protection*' si legge: "Impara alcune semplici tecniche di autodifesa come liberarsi da una presa o usare gli oggetti a disposizione come armi: pettini, chiavi, spazzole per capelli, sigarette accese, bordi di libri, fischietti, sale, pepe rosso/nero"[154].

Tornando allo scenario politico evocato da Negri, e applicando il filtro interpretativo di Dorlin alla violenza, possiamo guardare alla stagione della lotta armata italiana come un'esperienza costellata di pratiche collettive di autotutela dei corpi. Sono emblematiche a questo proposito le testimonianze contenute nel documentario di Loredana Bianconi, *Do you remember revolution. Donne nella lotta armata* (1997), in cui, tra lз altrз, Susanna Ronconi, militante nelle Brigate Rosse e poi in Prima Linea[155], precisa come la pistola fosse per lз compagnз in clandestinità primariamente uno strumento difensivo[156]. Nello stesso filmato, a questa lettura fanno eco le parole di Barbara Balzarani, dirigente delle BR, che ricostruendo le condizioni storico-politiche che hanno portato alla stagione armata, ricorda come l'esercizio della violenza fosse partito in prima analisi dallo stato e dai suoi apparati di repressione: "chi ha sparato il primo colpo non è stato il movimento"[157].

Se la violenza negli anni Settanta sembra essere l'unico orizzonte possibile per la tutela della propria comunità politica, a questa prospettiva, nelle sue applicazioni più radicalizzate, è presto ricondotto il termine 'terrorismo'. Il concetto dovrebbe conservare in sé un orizzonte semantico circoscritto, riconducibile a specifiche azioni che nella maggior parte

153 Elsa Dorlin, *Difendersi. Una filosofia della violenza*, op. cit., p. 232.

154 Cfr. Combahee River Collective, *6, 7, 8... Eleven Black Women. Why Did They Die?*, Red Sun Press, Boston (MA) 1979.

155 Prima Linea è stata un'organizzazione armata italiana, attiva dal 1976 al 1983. "Prima azione rivendicata da Prima Linea è l'irruzione nella sede del Gruppo Dirigente Fiat a Torino il 30 novembre 1976. Nel volantino di rivendicazione si legge: 'Prima Linea non è un nuovo nucleo combattente comunista, ma l'aggregazione di vari nuclei guerriglieri che finora hanno agito con sigle diverse'" (Progetto Memoria, *La mappa perduta*, op. cit., p. 96).

156 Nel documentario Susanna Ronconi spiega in questi termini il suo rapporto con l'arma: "Essendo io andata clandestina molto presto, praticamente dal 1974 al 1980, ho sempre vissuto e girato con una pistola addosso. Era la regola che i clandestini girassero sempre armati per una questione di autodifesa. Qualsiasi cosa succedesse il militante clandestino doveva cercare di difendere la propria libertà e di tornare a casa [...]. Ma la quotidianità era una presenza difensiva dell'arma, la capacità offensiva dell'arma era l'eccezione, era il momento dell'azione, che però era un momento sporadico nella vita del militante" (Loredana Bianconi, *Do you remember revolution. Donne nella lotta armata*, 1997, min 22'40"–24'50").

157 Loredana Bianconi, *Do you remember revolution. Donne nella lotta armata*, 1997, min 12'32".

dei casi non compaiono nel corso della lotta armata italiana, come nell'esperienza brigatista. Al contrario 'terrorismo' diventa presto un'ampia categoria giornalistica e poi giudiziaria tesa a delegittimare determinate posizioni politiche. Carlos Marighella – politico e guerrigliero rivoluzionario, animatore della lotta armata contro la dittatura militare in Brasile – descrive il termine nel suo *Piccolo manuale della guerriglia urbana*, un compendio autoprodotto nel 1969 che propone una sistematizzazione di tradizionali termini e concetti marxisti e che sarà uno strumento fondamentale in mano allɜ guerriglierɜ per le tattiche e strategie della lotta armata nel mondo: "Il terrorismo è un'azione, normalmente eseguita piazzando una bomba esplosiva o incendiaria dal grande potere distruttivo, capace di infliggere perdite irreparabili al nemico. Il terrorismo richiede che la guerriglia abbia adeguate conoscenze teoriche e pratiche su come maneggiare gli esplosivi. L'atto terroristico, a parte l'apparente facilità con cui può essere eseguito, non è diverso dalle altre azioni di guerriglia il cui successo dipende dalla pianificazione e dalla determinazione"[158].

Nella classificazione di Marighella il 'terrorismo' è dunque una delle possibili tattiche impiegabili da parte dellɜ militanti sulla base dello specifico contesto nazionale, affianco ad azioni come l'esproprio, il sabotaggio, il rapimento, la liberazione dellɜ prigionierɜ. In Italia nel 1988, l'anno prima dell'intervento in Rai di Negri, Renato Curcio – in una celebre intervista rilasciata insieme a Barbara Balzerani e Mario Moretti a Ennio Remondino di TG1 – reagisce all'associazione proposta dal giornalista tra Brigate Rosse e terrorismo. Risponde Curcio: "non si sta parlando di terrorismo, perché le Brigate Rosse non sono e non sono mai state un'organizzazione terroristica. Se del terrorismo in questo paese c'è stato, c'è stato perché altri hanno compiuto azioni terroristiche. Se vuole gliele ricordo tutte: piazza Fontana, le bombe ai comizi sindacali di Brescia, le bombe alla questura di Milano, le bombe sui treni. Questo è terrorismo, cioè azioni tese a creare nel paese dei riflessi d'ordine. Viceversa, le Brigate Rosse sono state tutt'altra cosa, sono state un fenomeno interno a dei vasti movimenti operai, a dei vasti movimenti di classe di questo paese, e soprattutto un fenomeno che ha raccolto una spinta presente e diffusa in questo paese"[159].

Proposta questa consequenzialità in specifici corpi tra autodifesa, violenza e lotta armata/terrorismo – sulla base del soggetto che ne interpreta il portato politico in relazione alle sue credenze – ci interessa qui esplorare come la pratica del terrore agisca nel corpo autodeterminato e disorganizzato attraverso la violenza come dispositivo di annullamento identitario e normativo: in quali modalità i covi della violenza dissidente,

158 Carlos Marighella, *Piccolo manuale della guerriglia urbana*, op. cit., p. 25.

159 L'intervista avviene il 21 marzo 1988, durante una pausa del processo Moro ter. L'avvenimento è l'occasione per lɜ capɜ brigatistɜ per decretare la fine dell'esperienza della lotta armata e per porre la questione della 'soluzione politica' in relazione allɜ prigionierɜ in carcere.

le analchitetture-tane della draghessa, conservano l'armamentario necessario per scucire l'ano e abbracciare l'analità?

GUDRUN, TERRORISMO POLITICO-SESSUALE, ARMA-PROTESI

Certo che sono statɜ assassinatɜ! O pensano che crediamo davvero che tre persone, separate in diversi blocchi del carcere senza nessuna possibilità di mettersi in contatto lɜ unɜ con lɜ altrɜ, in una prigione perfetta che era presentata come quella con più alta sicurezza nel mondo, abbiano potuto coordinare i loro suicidi così perfettamente?[160].

Nel celebre film porno *The Raspberry Reich*[161] di Bruce LaBruce, girato nel 2004, una cellula terroristica guidata da Gudrun, guerrigliera comunista della Germania Est, avvia una lotta contro il regime eteropatriarcale contemporaneo, prospettando una rivoluzione omosessuale attraverso la distruzione della monogamia e dell'eterosessualità obbligatoria. Il gruppo organizza il rapimento di Patrick, figlio di un ricco industriale tedesco, che presto cederà alle lusinghe della rivoluzione sessuale. Il film unisce le prospettive freudomarxiste di Wilhelm Reich[162], evocato nel titolo, alla storia della Rote Armee Fraktion (RAF) tedesca[163]. In una scena la protagonista rievoca la notte tra il 17 e il 18 ottobre 1977 in cui lɜ militanti fondatorɜ della RAF Andreas Baader, Gudrun Ensslin e Jan-Carl Raspe furono ritrovatɜ senza vita nel carcere di Stammheim. L'evidente omicidio perpetrato dallo stato fu ufficialmente classificato come 'suicidio collettivo'. Un anno e cinque mesi prima, il 9 maggio 1976, era stata ritrovata impiccata in cella Ulrike Meinhof, prima 'suicida' del gruppo.

160 Gudrun (Susanne Sachsse) in Bruce LaBruce, *The Raspberry Reich* (2004), 90'.

161 *The Raspberry Reich* è stato proiettato nel contesto di *Cinemapocalissi*, quinto capitolo de *L'Ano Solare* ospitato l'8 e il 9 ottobre 2020 al Teatrino di Palazzo Grassi a Venezia.

162 Ci preme notare, al di là dei meriti, anche le critiche che vengono rivolte a Reich. Da una parte, Reich distingue le finalità riproduttive del sesso da quelle che indica come finalità naturali, ovvero quelle ricreative e legate al piacere (egli ricorda che "la natura umana ha regolato le cose [...] in modo tale che, prima di tutto, l'essere umano si ecciti sessualmente e desideri avere rapporti sessuali anche in assenza di documenti matrimoniali", in Wilhelm Reich, *La rivoluzione sessuale. Titolo originario: La sessualità nella battaglia culturale. Per la ristrutturazione socialista dell'uomo* (1936), trad. it. di E. Albites-Coen, R. Massari, Massari Editore, Viterbo 1992, p. 104), ribadendo il diritto all'orgasmo femminile e la decriminalizzazione dell'omosessualità. Dall'altra, come hanno mostrato Carla Lonzi e Guy Hocquenghem, l'autodeterminazione sessuale da lui difesa è in realtà diretta da una prospettiva eterosessista che concepisce la 'naturalità' del sesso nella forma del coito pene-vagina. Come scrive Lonzi: "La confusione provocata dalle teorie di Reich sta nel fatto che in lui coesistono una coscienza nuova della funzione del piacere e dell'orgasmo [...] e una visione assolutamente procreativa della sessualità con rigetto patriarcale della clitoride" (Carla Lonzi, "La donna clitoridea e la donna vaginale", in Id., *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale. E altri scritti*, Scritti di rivolta femminile 1, 2, 3, Milano 1974, pp. 77–140, qui pp. 117–118).

163 La Rote Armee Fraktion è stata un'organizzazione armata tedesca di estrema sinistra fondata nel 1970 e attiva, attraverso diverse generazioni di militanti, fino al 1993.

Bruce LaBruce, *The Raspberry Reich*, 2004, 90', Germania e Canada

Nel film, Gudrun è il motore di una concezione che interseca la rivoluzione politica con la rivoluzione sessuale. Nell'autosessualizzazione dellз terroristз e del terrorismo, nell'erotica dell'arma, troviamo unelemento fondamentale e mancante nella storia della lotta armata. L'arma, la pistola, non è più soltanto uno strumento di autodifesa

e autodeterminazione politica collettiva. L'arma è qui primariamente uno strumento del piacere, una protesi, un dildo con il quale penetrare orifizi propri e altrui. Il terrorismo della nuova Gudrun utilizza l'arma per divaricare gli ani del capitalismo e del regime eteronormativo perché, come professa nel film: "*No revolution without sexual revolution. No sexual revolution without homosexual revolution*". Gudrun inoltre, seppur nel suo atteggiamento caricaturale e dissacrante nei confronti della serietà politica della lotta armata, vendica quanto subito da guerrigliere come Ulrike Meinhof e Mara Cagol, in vita e dopo esser state uccise: quei processi di screditamento politico diretti dagli apparati di stato, attraverso la loro sessualizzazione e patologizzazione, volti a ritrarle come donne travolte dal destino dei propri uomini, diventate violente perché frustrate da relazioni fallimentari, allineate alla causa in quanto soggetti passivi, femminili, manipolati[164].

Giovanna Maina, professoressa associata all'Università degli studi di Torino e membro del comitato direttivo della rivista "Porn Studies", mette in relazione la dimensione del piacere femminile – la sua storica invisibilizzazione nella pornografia etero – con l'idea della macchina. Se nella storia della lotta l'arma è uno strumento di autodifesa, un elemento disattivato, e in *The Raspberry Reich* è un *sex toy* che esplicita a ogni penetrazione un posizionamento politico, la pistola è allora una macchina celibe, una macchina disfunzionale. Maina analizza le rappresentazioni della sessualità femminile, l'opacità dell'orgasmo femminile e le macchine falliche come sistemi di controllo del godimento da parte degli uomini. In un percorso tra (in)fertilità e (in)fallibilità nei dispositivi pornografici, ci conduce verso un sistema di produzione del piacere queer.

QUELL'OSCURO OGGETTO DEL DESIDERIO: MACCHINE IBRIDE, PORNOGRAFIA E PIACERE FEMMINILE [1]

Giovanna Maina

IL PIACERE DELLA VISIONE DEL PIACERE: LA PORNOGRAFIA E L'ORGASMO FEMMINILE

Possiamo considerare l'orgasmo femminile come la 'bestia nera' della pornografia eterosessuale cinematografica: eterno oggetto

164 In "Rosso contro la repressione 16, Milano 1975" si legge in relazione all'operazione mediatica posta in essere ai danni di Cagol: "dipinta come un'appendice del marito, da cui 'dovrebbe' aver preso l'ideologia rivoluzionaria più per amore che per la sua reale scelta politica, Margherita Cagol, ora assassinata nello scontro di Acqui, è considerata dallo stato e dalla stampa borghese come una donna totalmente incapace di scelte personali dettate da una presa di coscienza politica [...] è il caso anche della compagna Ulrike Meinhof oggi coinvolta nel processo più scandalosamente antidemocratico e illegale dell'occidente capitalistico. Ulrike Meinhof avrebbe intrapreso l'attività all'interno di un'organizzazione armata a causa di sue precedenti delusioni d'amore" (in Ida Faré, Franca Spirito, *Mara e le altre. Le donne e la lotta armata: storie interviste riflessioni*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 21).

del desiderio e principale ostacolo contro cui la rappresentazione pare arrestarsi. Percepito come interno – privo cioè di una chiara 'prova visibile' – l'orgasmo femminile è pressoché inconoscibile nelle pellicole della cosiddetta 'Golden Age' del porno americano. Per ottenere una rappresentazione visiva, passa infatti attraverso una serie di manipolazioni retoriche e mutazioni di senso.

In linea generale, i video pornografici localizzano il piacere sessuale sul volto delle attrici per mezzo di uno spostamento sineddochico trasformandole in estatiche facce-vulva dalla bocca perennemente aperta, la cui identità scompare "sotto la volontà reificante del godimento [sessuale]"[2]. In altri casi, il piacere è sottratto alla dimensione carnale del corpo e ritratto per mezzo di ambigue analogie: si pensi, ad esempio, al trionfo di missili e campane impiegato come significazione dell'orgasmo in *Gola profonda* (1972, dir. Gerard Damiano), che può essere considerato il grado zero, la formula elementare di questo tipo di trasferimento metaforico. Il più delle volte, però, è significato attraverso l'iper-feticizzazione dell'eiaculazione maschile esterna, la prova innegabile dello "spasmo involontario del piacere", come è stato canonizzato dal cosiddetto *money shot*[3]. Inquadratura centrale dei film hard-core, il *money shot* sembra risolvere, almeno a livello di rappresentazione, la questione dell'invisibilità del piacere femminile. A partire dalla focalizzazione sulla 'massima visibilità' dell'orgasmo maschile, la rappresentazione pornografica del godimento femminile viene di nuovo dislocata in un'immagine sostitutiva, uno specchio cieco che in realtà riflette solo se stesso.

Le scene 'solitarie' che ruotano intorno alla masturbazione femminile, così come le scene con due o più attrici, rappresentano semplicemente una variante a questa regola di manipolazione retorica, poiché spesso funzionano come preludio ad altre performance, almeno nel contesto della pornografia eterosessuale. Inoltre, si traducono generalmente in una moltiplicazione di piccole urla soffocate e di espressioni lussuriose, ancora una volta senza alcuna prova visiva del raggiungimento 'effettivo' dell'orgasmo[5].

Un importante cambiamento, in questo senso, è avvenuto con la rivoluzione digitale, quando un processo di diversificazione quantitativa e qualitativa della pornosfera – descritto da Linda Williams con il concetto di "pornografie proliferanti"[6] – ha aperto la strada all'affermazione di una "nuova cultura del sesso [...] creata intorno a varie forme di pornografia *internet-based* alternativa o fai-da-te, poiché gli utenti del web hanno iniziato

a esplorare immagini sessualmente esplicite per ricostruire le proprie identità e/o per vivere relazioni sessuali"[7]. La diffusione di queste pratiche pornografiche sul web – identificate da Katrien Jacobs con l'ampio termine *netporn*[8] – ha permesso a nuovi sottogeneri e modelli discorsivi, come il porno femminista o queer, di creare spazi politici di espressione che, in alcuni casi, assegnano una grande centralità rappresentativa all'orgasmo femminile. Sono state sviluppate nuove strategie per consegnare la 'verità' del piacere e l'evidenza dell'orgasmo femminile, basate sulla contiguità metonimica e sull'appartenenza sub-culturale, piuttosto che sulla pura visibilità o sulla sostituzione totale[9].

Nell'ultimo decennio una specifica pratica sessuale è arrivata a significare la 'verità' del piacere femminile sia nella pornografia *mainstream* che in quella alternativa[10], trasformandolo in una manifestazione materiale e in qualche misura verificabile. La feticizzazione dell'eiaculazione femminile (il cosiddetto *squirting*) pare abbia infine introdotto l'orgasmo femminile all'interno del regime di massima visibilità che costituisce uno dei punti fermi della pornografia. Tuttavia, mentre in contesti più militanti – come la pornografia queer statunitense o il postporno europeo – la pratica dello *squirting* ha assunto uno specifico significato politico, diventando un gioioso segno di *empowerment* e liberazione, altre forme di rappresentazione hard-core si limitano a sottolinearne la spettacolarità e la misurabilità, fino a giungere a trasformare l'atto dell'eiaculazione femminile in una sorta di competizione atletica – come testimonia l'esistenza del tag 'Squirting Olympics' in molti *porn tube*.

Ad ogni modo, come affermato da Linda Williams nel suo fondamentale *Hard Core*, l'ossessione per la rappresentazione visiva del piacere sessuale femminile – così come il costante tentativo di misurarlo e controllarlo – è certamente uno dei tratti distintivi della pornografia audiovisiva, e sembra portare alle estreme conseguenze quella curiosità per la verità sul corpo umano che risale alla cronofotografia di Eadweard Muybridge ed Étienne-Jules Marey. Infatti, si ritrova un'analoga ossessione per le misure e il controllo anche in un nuovo feticcio pornografico, legato spesso alla rappresentazione dell'eiaculazione femminile e carico di complessità simbolica, tanto da superare tutte le strategie finora individuate per rappresentare la 'verità' dell'orgasmo femminile. Mi riferisco qui a quei dispositivi meccanici che, nonostante alcune differenze nella forma, funzione e uso, possono essere generalmente classificati sotto l'etichetta di *fucking machines* (macchine per scopare).

FUCKING MACHINES COME RAPPRESENTAZIONI: LE FIGLIE ILLEGITTIME DI MASTERS E JOHNSON

In un futuro sconosciuto e lontano (ma in realtà siamo nel 1968), a Sogo, 'la città della notte', il perfido 'cattivo' Durand Durand sottopone l'eroina spaziale Barbarella a uno strumento di tortura straordinariamente crudele: la 'Exsexive Machine' (macchina eccessiva). Lo scopo di questo apparecchio, che è una sorta di organo suonato sadicamente dallo stesso Durand, è di condurre Barbarella a una dolce (anche se certa) morte per eccesso di piacere. La nostra eroina viene fatta entrare nel dispositivo e viene spogliata della sua tuta spaziale dai meccanismi nascosti della macchina. Inizialmente, Barbarella sembra godere degli effetti di questo bizzarro marchingegno di tortura. "Quando raggiungeremo il crescendo, morirai!" – annuncia trionfante il cattivo, guardando il volto estatico della sexy astronauta. Raggiunto il crescendo, però, Barbarella non muore e la macchina esplode.

Nonostante produca alcuni effetti innegabilmente comici, questa scena di sesso non esplicita tra donna, uomo e macchina presenta una serie di spunti interessanti rispetto alla visibilità e rappresentazione del piacere femminile. Innanzitutto, l'idea di misurare e controllare ossessivamente il corpo femminile è resa esplicita dal fatto che l'azione di Durand su Barbarella è messa in atto attraverso una sorta di strumento musicale. Il cattivo, infatti, suona effettivamente i tasti della macchina, passa attraverso diverse variazioni e raggiunge un crescendo, come in un normale concerto per organo: con questo semplice atto, Durand unisce il potere supremo del maschio come produttore di piacere sul corpo della donna e l'idea di misura insita nella musica stessa.

In secondo luogo, questa scena pare simboleggiare perfettamente lo scontro mortale tra due diverse modalità di rappresentazione dell'orgasmo. Come nota giustamente Linda Williams in *Screening Sex*: "In questo caso, un concetto finito e maschile del piacere sessuale come orgasmo e crescendo – il concetto quintessenzialmente francese e maschile dell'orgasmo come una sorta di *petite mort* finita – si scontra con le lezioni di Kinsey e di Masters e Johnson, e le revisioni sessuologiche femministe del piacere sessuale femminile come potenzialmente infinito"[11].

L'autrice si sta riferendo ai notissimi e influenti studi sessuologici di Alfred Kinsey e della coppia William H. Masters e Virginia E. Johnson[12], e alla loro dimostrazione empirica della possibilità per le donne di raggiungere orgasmi multipli. Questa

natura multi-orgasmica del soggetto femminile è ulteriormente sottolineata dalla ricerca della psicoanalista Mary Jane Sherfey, presentata in *The Nature and Evolution of Female Sexuality* (1972). Mentre problematizza l'esistenza stessa dell'orgasmo vaginale, Sherfey afferma che l'orgasmo femminile – represso solo per ragioni di controllo sociale[13] – potrebbe, almeno in teoria, essere prolungato all'infinito. Nella visione di Williams, perciò, Barbarella potendo prolungare il proprio godimento all'infinito (e raggiungere non uno, ma molti crescendo), porta necessariamente il modello tradizionale di rappresentazione del piacere all'autodistruzione.

Sebbene sia tratta da un film di fantascienza pop europeo, la scena della 'Exsexive Machine'[14] sembra esemplificare perfettamente il principale difetto delle rappresentazioni pornografiche precedentemente citate (la tecnica sostitutiva del *money shot*): il loro tentativo di applicare una nozione di finitudine e un'idea di orgasmo unico a un oggetto (il piacere femminile) che può essere meglio compreso e descritto secondo parametri molto diversi. Nella maggior parte della pornografia – sia essa basata su una trama o, viceversa, sulla rappresentazione pseudo-documentaria del sesso – è infatti l'eiaculazione maschile che di solito rappresenta il culmine dell'atto sessuale e si fa immagine del piacere maschile e femminile, sancendo la predominanza del primo modello sul secondo. Ma cosa accadrebbe se non ci fossero eiaculazioni? Se le prestazioni maschili non fossero più articolate secondo un modello lineare che dall'eccitazione va verso l'orgasmo? Se l''efficienza' dell'organo maschile potesse potenzialmente durare per sempre? In altre parole, se la macchina non si autodistruggesse?

Nell'aprile del 2009, sul sito *FuckingMachines.com* viene pubblicato un video, oggi rintracciabile gratuitamente su diversi aggregatori pornografici. Introdotto da un breve testo, potrebbe fornirci alcuni indizi per trovare una risposta a queste domande: "La frase '*è stata scopata a sangue*' è usata così spesso nel porno da diventare insignificante. Eppure, Emma Heart *ne è la personificazione vivente*. Nella prima scena con il SatisfyHer, *viene sbattuta così a lungo e così violentemente che dopo molteplici e intensi orgasmi, la macchina stessa è sfinita, troppo calda per essere toccata*. E se essere sbattuta a 180 colpi al minuto non è ancora abbastanza per questa gnocca, lei va avanti e si fa leccare da lingue attaccate a una motosega, si fa sfondare il bel culo sodo e, infine, fa una doppia penetrazione sulla Sybian.

Dopo questo festino di scopate esplosive, le macchine sono ancora fumanti".

Il cliché dell'insaziabile donna multi-orgasmica trova una nuova sfumatura di significato nel rapporto con la macchina, eccedendo il livello delle rappresentazioni simboliche per accedere a una dimensione di presunta realtà. Alla fine della performance, la modella è davvero soddisfatta; e la macchina stessa, pur essendo bollente e fumante, è ancora intatta, pronta per essere usata per un nuovo "festino di scopate esplosive".

Già da questa breve descrizione si può facilmente dedurre che, sebbene il funzionamento di tali strumenti sia governato dai consueti concetti 'maschili' di controllo del piacere – come è dimostrato, ad esempio, dalla descrizione quantitativa del dispositivo, in termini di 'colpi al minuto' –, queste macchine sono immaginate come infallibili, e come dispositivi 'al servizio' delle performer, anch'esse rappresentate alla stregua di macchine infallibili. Stando a queste immagini di sesso meccanico, potrebbe sembrare che le donne – descritte dalle teorie sessuologiche come capaci di avere orgasmi multipli e continui – abbiano finalmente trovato un dispositivo strutturalmente concepito per dare loro piaceri ininterrotti. E ciò che è ancora più interessante è che i loro piaceri potenzialmente infiniti potrebbero finalmente aver trovato una rappresentazione visiva quasi adeguata.

Con dispositivi come le *fucking machines*, la questione cruciale della rappresentazione del piacere femminile si sposta da un livello prevalentemente visivo – ovvero la ricerca della massima visibilità, come avviene in molte altre forme pornografiche – ad articolazioni narrative più profonde. In video come quello descritto, la performance sessuale viene infatti mostrata come un percorso continuativo e fluido – del quale l'orgasmo è solo una parte, come qualsiasi altra – che procede con un ritmo ripetitivo, modellato sul rumore ininterrotto e monotono della macchina. La rappresentazione ritorna continuamente su di sé e, proprio per questo, ogni clip può essere accostata senza soluzione di continuità ad altre simili. La natura stessa dell'orgasmo femminile sembra così influenzare le modalità della rappresentazione, eliminando l'obbligo della linearità e strutturando scene circolari e aperte.

Anche al di fuori dell'ambito della pornografia, queste macchine sessualizzate sono spesso associate a una nozione di movimento continuo, in grado di auto-riprodursi. Il regista Marc Caro, ad esempio, impiega alcune *fucking machines* in una

pubblicità sul sesso sicuro realizzata nel 1998 per il Ministero della Salute francese[16]. Le immagini disumanizzate di tre attorɜ impegnatɜ in performance sessuali ipnotiche con diverse macchine sono sovrapposte l'una sull'altra, in una spirale visiva convulsa che si attorciglia costantemente su se stessa, senza alcuna reale progressione spaziale o temporale. Ciò che si ricava da questo video è la sensazione di una durata indefinita, catturata nel suo incessante sviluppo e innaturalmente circoscritta da limiti temporali imposti artificialmente: di fatto, non sembra esserci alcuna differenza percepibile tra il punto di partenza e quello di arrivo, se non quella determinata dalla temporalità della nostra stessa visione.

Se decidessimo di portare all'estremo questa idea di piacere (e di rappresentazione del piacere) iperbolico e non lineare, con orgasmi multipli e senza interruzioni, potremmo anche pensare a un'immagine utopica di una donna e una macchina che copulano all'infinito, raggiungendo un numero illimitato di orgasmi, in un'eterna durata del godimento (che non contempla la partecipazione di un soggetto maschile). Questa visione, su cui tornerò più avanti, sembra quindi rispondere positivamente alla domanda sulla rappresentazione dell'orgasmo femminile nella pornografia eterosessuale. In realtà, i problemi che stiamo affrontando sono molto più complessi di così.

FUCKING MACHINES COME OGGETTI SIMBOLICI: IL SESSO INFERTILE E LA SUPREMAZIA DEL FALLO

Il fascino delle 'macchine celibi' dadaiste sta nella loro assoluta e programmatica disfunzionalità meccanica e sessuale. Il campo del sesso e quello della tecnica sono correlati, con l'unico scopo di deprivarli entrambi del loro significato. A livello strettamente figurativo, le *fucking machines* possiedono diversi elementi in comune con le loro antenate fantastiche immaginate dal dadaismo. Non è questo il luogo per discutere estesamente una questione così complessa[17]. Ci basti citare i titoli curiosi e allusivi di due opere di Max Ernst, create tra le fine degli anni Dieci e l'inizio degli anni Venti: *La Grande Ruota Ortocromatica che fa l'amore su misura* ed *Erectio sine qua non* (ovvero *Piccole macchine per la fecondazione inoffensiva*). Ancora prima della visione di queste opere, sono i loro titoli a fornirci delle preziose indicazioni circa la loro natura simbolica.

In primo luogo, la macchina celibe è progettata per "fare l'amore su misura", come stabilisce perentoriamente uno dei titoli. Cioè, la macchina celibe evoca potentemente la stessa idea di

controllo del piacere e di misurazione quantitativa presente nella *fucking machine*, anche se attraverso il filtro dell'ironia propria del movimento dadaista. In secondo luogo, le invenzioni di Ernst sono senza dubbio macchine falliche, proprio come le stesse *fucking machines*. Vale a dire che in entrambi i casi l'erezione perenne è assolutamente la *conditio sine qua non* del dispositivo. Le *fucking machines* sono infatti generalmente concepite come complessi strumenti alimentati elettricamente, progettati per essere in grado di muovere uno o più falli in lattice. Ci sono, naturalmente, delle eccezioni, come il *Robo Spanker*, la cui funzione è diversa, come suggerisce il nome – *spanker* significa 'schiaffeggiatorə'. Ma si tratta di deviazioni piuttosto irrilevanti all'interno di un universo di pratiche sostanzialmente basate sulla penetrazione[18].

Non troppo diversamente dalle macchine immaginarie di Max Ernst, anche i nomi di questi dispositivi sono carichi di allusioni falliche: nella maggior parte dei casi, il riferimento all'organo sessuale maschile è diretto (*Robo-cock*, *Versa-cock*, *Hide-a-cock*) o vi si allude con semplici analogie (*Scorpion*, *The Snake*, *The Dragon, Octopussy*); in altri casi, i produttori di *fucking machines* scelgono nomi che richiamano movimenti specifici, sottolineando l'idea di 'intrusione' e 'colpo' esplicitamente legata all'atto della penetrazione (*The Master Stroker*, *The Thrill Hammer*, *Intruder MK II*, *Ram-a-lot*, *Trespasser*).

Infine, entrambe le classi di macchine – quella dadaista e quella pornografica – sono inequivocabilmente e programmaticamente infeconde. Da questo punto di vista, le *fucking machines* sottolineano con decisione la sterilità intrinseca della pornografia stessa. Le abbondanti eiaculazioni che si riversano nelle immagini hard-core servono solo a dimostrare visivamente l'eccesso e la potenza del godimento sessuale, evitando accuratamente di richiamare la funzione procreativa del seme maschile. In questo caso, quindi, la totale assenza di sperma che caratterizza la performance della *fucking machine* non fa che confermare una volta per tutte il distacco del sesso pornografico dalla riproduzione.

L'immagine della macchina celibe diventa quindi utile per rendere conto di una serie di tratti simbolici che caratterizzano anche le macchine pornografiche. Tuttavia, quando si tratta di produttività effettiva, le *fucking machines* hanno ben poco in comune con le irreali creazioni dadaiste. Le moderne macchine sessualizzate, a differenza delle loro 'antenate' artistiche, prima di tutto 'funzionano', cioè sono (come abbiamo visto) definite

secondo il paradigma dell'assoluta infallibilità meccanica; in secondo luogo, sono effettivamente produttive, in quanto adempiono perfettamente al loro ruolo principale, che è quello di indurre piacere.

Inoltre, la natura estremamente convenzionale che caratterizza questi oggetti contemporanei, evidente nella loro reiterazione di forme e usi, non può essere in alcun modo associata all'innovazione e al potenziale rivoluzionario rappresentato dalle creazioni uniche e inquietanti dellз artistз dada. In quanto apparati fallici creati per la produzione, il controllo, l'esibizione (e il commercio) del piacere infinito, sterile e misurabile, le nostre macchine non completamente celibi sembrano essere, più che altro, l'incarnazione di tutte le caratteristiche più tipiche della pornografia (eterosessuale). Per nulla tentate dalla perversione polimorfa marcusiana, queste macchine sembrano conformarsi a una riproduzione del modello tradizionale del porno stesso, che spesso non sembra essere altro che genitale e penetrativo. Dobbiamo allora riportare le nostre macchine nell'universo a cui effettivamente appartengono, quello più comune e rassicurante dei *sex toys*.

FUCKING MACHINES COME OGGETTI 'REALI': MASCHIO (IN)FALLIBILE E FAI-DA-TE

Nel corso del 2003, il fotografo Timothy Archibald ha attraversato gli Stati Uniti per documentare la varia umanità nascosta dietro la produzione e l'uso delle *fucking machines*. Il risultato è un attento e affascinante archivio, che ritrae le macchine (così come lз loro costruttorз e utenti) attraverso cinquantaquattro fotografie, il cui stile asettico non presenta alcuna concessione alla curiosità pruriginosa o al sensazionalismo[19]. Oltre al materiale fotografico, nel libro troviamo ventitré interviste che si rivelano molto utili per cercare di capire l'impatto di questi oggetti sulla vita delle persone 'reali'. Lз protagonistз dell'indagine visiva di Archibald differiscono di molto tra loro nel rapporto con le macchine, e appartengono ai gruppi sociali più diversi: da un grande produttore come Tony Pirelli, l'inventore di *FuckingMachines.com*, alla giovane coppia 'gotica' di Portland che ha costruito una macchina del sesso a forma di bara per uso esclusivamente personale. Dal mondo degli affari alla vita privata, i ritratti che ricaviamo da queste interviste e fotografie presentano una serie di aspetti condivisi.

Dalle parole dellз intervistatз emergono una serie di dicotomie, che sembrano stare al centro stesso del significato

della macchina sessuale intesa come 'oggetto'. Da un lato, produttorɜ e utenti sottolineano costantemente l'assoluta ordinarietà delle macchine e del loro uso. In questo senso, l'industria dei *sex toys* è considerata un settore economico come tanti altri, e la popolazione di utenti di *fucking machines* è rappresentata come non diversa dalla 'gente comune'. "Potremmo essere accanto a voi al supermercato", dichiara il costruttore Sartan nella prima intervista del libro[20]. Nel volume incontriamo coppie che usano il *ménage à trois* meccanico per riaccendere la passione e salvare il loro matrimonio; o single con la passione del fai-da-te che producono *fucking machines* per lavoro; o guardoni di mezza età, che ammettono candidamente di costruire le loro macchine solo per essere circondati da attraenti ragazze ventenni. Dunque, tutto è nella norma, almeno all'apparenza. Tuttavia, in quasi tutte le interviste, si accenna vagamente al ruolo delle macchine come strumenti compensativi in caso di disabilità del maschio o di difficoltà della donna a raggiungere l'orgasmo con partner umani. Sotto una rappresentazione generalmente positiva delle macchine e del loro utilizzo si insinua dunque una sensazione di disagio, legata all'idea di organi e comportamenti sessuali (umani) imperfetti.

Un'ulteriore dicotomia è insita nelle ragioni effettive che starebbero alla base della creazione di queste macchine. Ognunə dellɜ protagonistɜ si dichiara infatti assolutamente certə che le *fucking machines* sono create con lo scopo esplicito di soddisfare sessualmente le donne – chi non ricorda il 'regalo d'amore' meccanico creato dal personaggio di George Clooney in *Burn After Reading*[21]? A un livello meno superficiale, però, la forza che sembra principalmente guidare i costruttori (sempre maschi) è la passione per il bricolage, cioè per il lavoro tecnico solitario nel loro laboratorio domestico. In altre parole, la prima forma di soddisfazione che ottengono dalla costruzione di una *fucking machine* è la gratificazione tipicamente maschile del fai-da-te, non tanto diversa da quella che otterrebbero grazie alla riparazione delle loro moto.

In effetti, piuttosto che a raffinati strumenti di piacere, queste macchine somigliano a tosaerba. La loro natura meccanica, lungi dall'essere in qualche modo mascherata, è in qualche misura trasformata in un feticcio. Il forte rumore ritmico e i rozzi meccanismi metallici appaiono altrettanto importanti, nell'economia 'comunicativa' delle *fucking machines*, dei falli in lattice applicati all'estremità funzionale. "Sembravano la creazione di un maschio"[22], commenta giustamente Dan

Siechert, costruttore californiano che ha lavorato a perfezionare il suo *Monkey Rocker* per renderlo più gradito alla moglie Jan. Questa connotazione delle *fucking machines* come prodotti fai-da-te non viene scartata nemmeno quando le macchine entrano nel mondo della rappresentazione, sui vari siti web dedicati. Oltre alla camera da letto, infatti, il set principale della maggior parte dei video di *fucking machines* è l'officina o il capanno degli attrezzi.

Una sottile paranoia di fallimento sessuale si annida dunque nella 'normalità' della creazione di un maschio meccanico infallibile. Allo stesso modo, un gioco 'da ragazzi' si trasforma nella macchina dell'orgasmo, generosamente creata per il piacere delle donne. Queste incongruenze, insieme ai significati simbolici prima citati, aggiungono uno strato di ambiguità all'immagine utopica da cui siamo partiti.

L'ACCOPPIAMENTO DELL3 ERMAFRODIT3

Nell'economia visiva del porno eterosessuale contemporaneo, le performance 'per donna e macchina' sembrano offrire (almeno da un punto di vista meramente strutturale) una raffigurazione piuttosto adeguata del piacere femminile nella sua potenziale infinità. Inoltre, la frequente combinazione di eiaculazione femminile e *fucking machines* nei video disponibili online mostra come la 'verità visibile' dell'orgasmo femminile sia ancora una delle principali ossessioni della pornografia audiovisiva.
La *fucking machine* è però innegabilmente anche un feticcio fallico: come abbiamo visto la macchina è infatti un fallo infertile, un dispositivo di controllo, il frutto della paranoia maschile circa l'impotenza sessuale, un oggetto di bricolage, e così via. E ciò pone decisamente alcuni problemi di interpretazione rispetto a questa tipologia di materiali.

Abbiamo notato in precedenza come, nella rappresentazione del rapporto (etero)sessuale tra esseri umani, la messa in scena dell'orgasmo femminile avviene generalmente attraverso metafore, metonimie e immagini sostitutive. In questi casi, un modello maschile di finitudine e orgasmo è applicato alla soddisfazione sessuale femminile. Al contrario, nel caso dei video di *fucking machines*, assistiamo a uno spostamento in senso opposto: un paradigma di circolarità e indeterminatezza temporale (considerato come tipicamente femminile) viene applicato a un oggetto, la *fucking machine*, profondamente intriso di mascolinità. Siamo però ancora di fronte a una forma

di trasferimento di senso e alla fondazione di un nuovo codice, all'ennesima norma rappresentativa. Tuttavia, non dobbiamo immaginare che questo nuovo modello derivi da una semplice opposizione tra i generi.

Torniamo alla già citata immagine della donna che fa sesso con una macchina per un tempo indefinito e sperimenta orgasmi multipli. Alla luce di questa analisi, tale immagine appare più incomprensibile e complessa che mai. I due elementi dell'utopico rapporto sessuale umano-meccanico, come vediamo, perdono la loro originale connotazione di genere per diventare due forme ermafrodite paradossali. La donna multi-orgasmica può finalmente esprimere il proprio piacere attraverso eiaculazioni visibili, mentre il fallo disincarnato assume la capacità di un godimento potenzialmente infinito, diventando così 'non fallibile'. È proprio in questo tipo di produzioni visive – che per lo più sembrano glorificare la 'realtà' dell'orgasmo femminile e la perfetta mascolinità del meccanismo indefettibile – che il concetto stesso di genere sessuale passa attraverso un processo di smembramento e fusione che ne confonde i confini e ne problematizza definitivamente il senso: oltre l'eteronorma, verso la *queerness*.

1 Una versione di questo articolo è stata pubblicata in francese con il titolo "Cet obscur objet du désir : machines hybrides, pornographie et plaisir féminin", in *Représentations-limites des corps sexuels dans le cinéma et l'audiovisuel contemporains*, A. Gaudin, M. Goutte, B, Laborde (a cura di), numero speciale della rivista "Théorème. Revue de l'Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel (IRCAV)", no. 28, 2017. L'autrice desidera ringraziare il comitato editoriale della rivista per aver concesso il permesso di ristampare l'articolo in inglese e in italiano.

2 Emanuela Ciuffoli, *XXX. Corpo, porno, web*, Costa & Nolan, Milano 2006, p. 88.

3 Si veda Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure, and the 'Frenzy of the Visible'* (1989), University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1999.

4 Ivi.

5 L'idea di autenticità nella pornografia è uno dei temi più dibattuti, anche grazie a un recente e crescente interesse per le pornografie alternative (compreso il porno amatoriale) e per le storie di vita e le condizioni

di lavoro dellз attorз porno. Moltз studiosз hanno indagato la 'realtà' dei piaceri e delle emozioni insita nella rappresentazione degli atti sessuali. Si vedano ad esempio Feona Attwood, "Art School Sluts: Authenticity and the Aesthetics of Alt Porn", in C. Hines, D. Kerr (a cura di), *Hard to Swallow: Hard-Core Pornography on Screen*, Wallflower Press, London 2012, pp. 42–56; Giovanna Maina, "Piaceri identitari e (porno)subculture", in E. Biasin, G. Maina, F. Zecca (a cura di), *Il porno espanso. Dal cinema ai nuovi media*, Mimesis, Milano 2011, pp. 197–227.

6 Linda Williams, "Porn Studies: Proliferating Pornographies On/ Scene. An Introduction", in Id. (a cura di), *Porn Studies*, Duke University Press, Durham (NC) 2004, pp. 1–23. Si veda anche E. Biasin, G. Maina, F. Zecca, "Introduzione", in Id. (a cura di), *Il porno espanso*, op. cit., pp. 9–20.

7 Katrien Jacobs, "Netporn: The Promise of Radical Obscenities", in E. Biasin, G. Maina, F. Zecca (a cura di), *Porn After Porn*, *Contemporary Alternative Pornographies*, Mimesis, Milan 2014, p. 121.

8 Si vedano: Katrien Jacobs, *Netporn: DIY Web Culture and Sexual Politics*, Rowman and Littlefield, Lanham 2007; Renato Stella, *Eros, Cybersex, Neoporn. Nuovi scenari e nuovi usi in rete*, Franco Angeli, Milano 2011.

9 Si veda, ad esempio, la nozione di 'reale strategico' sviluppata da Julie Levin Russo. Per l'autrice, il 'reale' invocato dalle pornografie alternative non è un "reale preesistente che appare in modo trasparente nell'immagine", direttamente collegato alla "sessualità innata dei suoi produttori"; è invece il risultato della "mobilitazione di marcatori riconoscibili di [una specifica] sottocultura (ad esempio, corpi mascolini, tatuaggi e piercing, abbigliamento fetish) [...] destinati a partecipare alle dinamiche proteiformi della costruzione di comunità e identità". Julie Levin Russo, "'The Real Thing': Reframing Queer Pornography for Virtual Spaces", in K. Jacobs, M. Jansen, M. Pasquinelli (a cura di), *C'Lick me: A Netporn Studies Reader*, Institute of Network Cultures, Amsterdam 2007, p. 249.

10 Sebbene ampiamente utilizzata sia nei discorsi accademici che in quelli pubblici, la nozione di porno

mainstream è un concetto in qualche modo indefinito ed elusivo. Impossibile da circoscrivere in un insieme specifico di pratiche visive e rappresentative, il porno *mainstream* è generalmente associato ai materiali prodotti dalle grandi case di produzione pornografiche americane, e immaginato dallз suз detrattorз come quintessenzialmente "aziendale, conformista, sfruttatore (delle star, delle donne e delle minoranze e dei suoi consumatori)". Si veda a tal proposito Clarissa Smith, "'Its Important That You Don't Smell a Suit on This Stuff': Aesthetics and Politics in Alt Porn", in E. Biasin, G. Maina, F. Zecca (a cura di), *Porn After Porn*, op. cit., p. 65.

11 Linda Williams, *Screening Sex*, Duke University Press, Durham-London 2008, p. 168.

12 Institute for Sex Research, *Sexual Behavior in the Human Female*, Saunders, Philadelphia (PA) 1953; William H. Masters, Virginia E. Johnson, *Human Sexual Response*, Bantam Books, Toronto-New York 1966.

13 Mary Jane Sherfey, *The Nature and Evolution of Female Sexuality*, Random House, New York 1972.

14 *Barbarella* (1968), dir. Roger Vadim.

15 Naturalmente anche la pornografia gay impiega le *fucking machines*. Queste rappresentazioni, tuttavia, implicano immaginari e 'mitologie' completamente diverse, ponendo quindi altre domande che richiederebbero ulteriori indagini.

16 *Exercice of Steel* (1998), dir. Marc Caro, con Coralie, Fovéa e Swanny. Prodotto da Première Heure e Canal +.

17 Per un ampio studio sulle macchine celibi, si veda ad esempio Harald Szeemann, *Le macchine celibi*, Electa, Milano 1989.

18 Le *Sybian Machines*, una tipologia di macchine inventate da Dave Lampert con il preciso intento di fornire piacere non fallico alle utilizzatrici, richiederebbero un'analisi diversa. Questi dispositivi sono molto popolari sul web per la loro presunta capacità di indurre orgasmi 'reali' e potenti. Le *Sybian* funzionano senza alcuna forma di sesso penetrativo, attraverso la produzione di intense vibrazioni che forniscono una stimolazione diretta del clitoride.

19 Timothy Archibald, *Sex Machines. Photographs and Interviews*, Daniel 13-Process, Carrboro (NC)-Los Angeles 2005.

20 Ivi, p. 10.

21 *Burn After Reading* (2008), dir. Ethan e Joel Coen.

22 Timothy Archibald, *Sex Machines*, op. cit., p. 79.

È sempre necessaria un'arma per condurre al collasso le strutture di potere che agiscono sui corpi, o è forse a questo punto il corpo stesso che può trasformarsi in un'arma? La smilitarizzazione del terrorismo può avvenire solo attraverso la militarizzazione del corpo. Questo è uno dei diversi insegnamenti che ci può fornire la variegata esperienza del postporno. In una parola: pornoterrorismo.

PORNOTERRORISMO, EROTICA DELLA LOTTA, EROTICA DEL TERRORE

Sono convinta che molti/e si metterebbero a tremare se il mondo fosse come piacerebbe a me, vivrebbero nel terrore, esattamente come succede a me nel loro mondo e questo lo dico consapevole del fatto che se mi attengo al significato della parola, i/le veri/e terroristi/e sono loro[165].

Nel 2011, Lucía Egaña Rojas, artista, regista e attivista postporno cilena, produce *Mi sexualidad es una creación artística*[166], documentario costituito da interviste, video DIY e riprese di performance nello spazio pubblico che ritrae le persone e i collettivi che a partire dal 2000 costituiscono la scena postporno nella città di Barcellona. Il film diviene un manifesto, una sorta di 'cartografia illustrata' in cui sono cristallizzate le testimonianze di una ricerca porosa e collettiva verso nuove forme di rappresentazione e abitazione della sessualità. La scena barcellonese rappresenta a livello storico uno dei picchi di un ampio e differenziato orizzonte, non riconducibile a un movimento unico, che ha messo in discussione le griglie del porno *mainstream* etero, rivendicando nuovi spazi a corpi e sessualità dissidenti.

165 Diana J. Torres, *Pornoterrorismo* (2011), Malatempora, Roma 2014.

166 *Mi sexualidad es una creación artística* è stato proiettato nel contesto di *Cinemapocalissi*.

Lucía Egaña Rojas, *Mi sexualidad es una creación artística*, 2011, 46', Spagna. Performer: María Llopis, Go Fist Foundation (Idoia + Karolina/Spina), La Quimera Rosa (Yan + Cecilia), Diana J. Torres, Pornoterrorista, Post-Op (Elena + Majo), Annie Sprinkle & Beth Stephens, Marianissima, Ex-dones, Itziar Ziga, dj Doroti / tokioss, videoarmsidea, Perrxs Horizontales

I germi di questo cambio di paradigma, che sarà ricondotto sotto il termine a ombrello 'postporno', possono essere riscontrati alla fine degli anni Ottanta e inizio Novanta. In questo periodo si sviluppa una nuova pornografia a partire dalle rivendicazioni femministe e queer che individuano nell'appropriazione dei mezzi di produzione del porno etero strade alternative per immaginare nuove rappresentazioni del desiderio, ed evidenziare gli usi educativi del sesso. La prima performance considerata postporno è *The Public Cervix Announcement* di Annie Sprinkle, attrice, regista porno e autrice del *Post-Porn Modernist Manifesto* (1989). Per Rachele Borghi, la performance di Sprinkle anticipa una serie di elementi che diventano poi tratti essenziali del postporno: l'uso

delle protesi, il corpo come laboratorio di sperimentazione, il lavoro sulle pratiche. Altre caratteristiche riscontrate dalla studiosa che emergeranno in futuro come focali sono la centralità dell'ano, in quanto spazio collettivo di disidentificazione, e la critica al capitalismo[167].

La nuova prospettiva inaugurata dal postporno non identifica più il corpo come terreno in cui sfociano i desideri biologici del corpo naturale, ma come uno spazio dove agiscono quegli stessi desideri come anche quelli tecnologici, sociali, culturali e politici. A differenza della pornografia eternonormata, costituita come tecnologia con lo scopo di regolare unilateralmente l'appagamento di uno specifico spettatore, maschio etero e cis, la postpornografia riconosce allora nella sessualità una tecnologia in sé, proponendosi come dispositivo attraverso cui esplorare il desiderio quale agente critico di un corpo sociale infinito (disorganizzato)[168]. In definitiva, come sottolinea Valentine aka Fluida Wolf, l'intento della postpornografia è allora "quello di smascherare i codici della pornografia convenzionale, maschilista, razzista e abilista […] e sovvertirla, sessualizzando lo spazio pubblico, dando voce e dignità sessuale a tutti quei soggetti esclusi, marginalizzati e umiliati da essa"[169].

Nel 2019 Beatrice Favaretto ha ripreso il set del film *Oily Fingers* di Emy Fem, attivista femminista, performer e *sex worker*. Lavorando come operatorə camera del progetto, lo sguardo della sua macchina ritrae e riproduce un immaginario dissidente, i cui corpi dotati di una sessualità eccedente si incontrano con liquidi e fluidi viscosi. Nei suoi *still*, parte del più ampio progetto di Favaretto *The Pornographer*[170] (2021), incontriamo forme di rappresentazione di sesso, genere e sessualità che problematizzano i binarismi maschile/femminile e le pratiche eterosessuali. Nell'utilizzo del corpo sembrano riemergere le parole di Lucía Egaña Rojas e Miriam Solá scritte a proposito delle pratiche della scena barcellonese, che descrivono il corpo come "supporto per visibilizzare le sessualità abiette, antinormative e patologizzate"[171]. Oltre al corpo e alle immagini, le frasi negli *still* corrispondono a degli ordini, delle imposizioni della regista allɜ attorɜ, una gamma di procedure che attivano una performatività desiderante collettiva.

167 Cfr. Rachele Borghi, "Postporn, or, Alice's Adventures in Sexland", in Id., *Decolonialità e privilegio. Pratiche femministe e critica al sistema-mondo*, Meltemi, Milano 2020, pp. 234–239.

168 Cfr. Tim Gregory, Astrid Lorange, "Teaching Post-Pornography", in "Cultural Studies Review", no. 24, vol. 1, 2018, pp. 137–149.

169 Valentine aka Fluida Wolf, *Postporno. Corpi liberi di sperimentare per sovvertire gli immaginari sessuali*, Eris, Torino 2020, p. 25.

170 Beatrice Favaretto, *The Pornographer* (2021), video monocanale, prodotto da Lo schermo dell'arte nell'ambito del progetto Artists' Film Italia Recovery Fund.

171 Lucia Egaña Rojas, Miriam Solá, "Hacking the body. A Transfeminist War Machine", in "TSQ: Transgender Studies Quarterly", no. 3, vol. 1–2, pp. 74–80, qui p.77 (traduzione dellɜ autorɜ).

THE PORNOGRAPHER

Beatrice Favaretto

SLAP HER

FILM THE BASKET

CLOSE UP

GO ON

GO LEFT

STOP LIKE THIS

ACTION!

ZOOM OUT

BITE HER

PUT THE OIL ON IT

STAND UP

CUT!

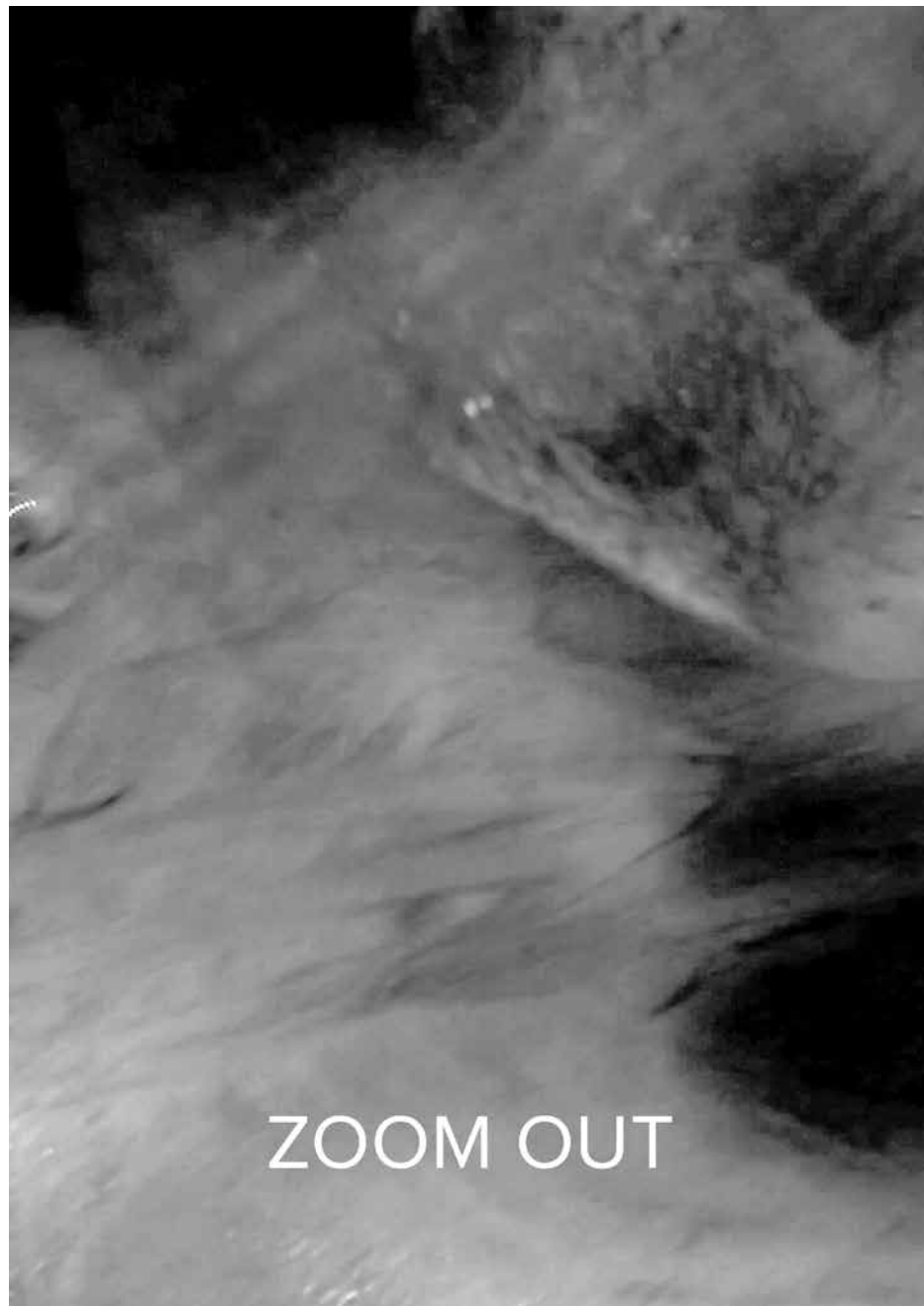
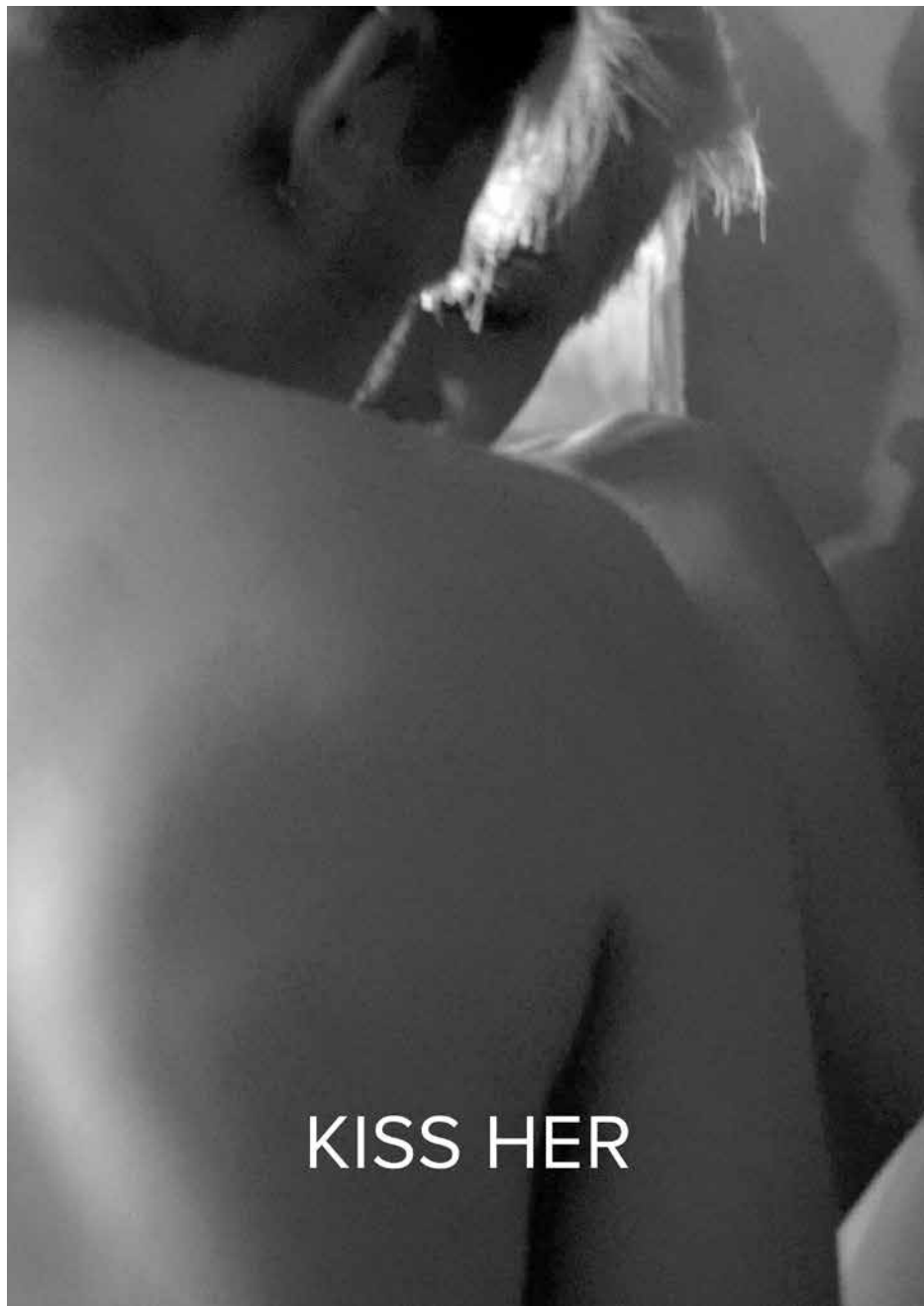
KISS HER

FISTING

ZOOM IN

CONTINUE

CLOSER

GENTLY

Tra le voci che emergono nel documentario *Mi sexualidad es una creación artística*, troviamo Diana J. Torres aka Pornoterrorista, attrice e performer, tra lɜ più importanti animatorɜ della scena barcellonese, organizzatrice a Barcellona del fondamentale festival Muestra Marrana. Renueva

tu imaginario pornográfico[172]. Torres propone di adottare una nuova prospettiva nei confronti della sessualità, che sarà poi ripresa e riperformata da moltɜ altrɜ alleatɜ, accostando a 'porno' il concetto di 'terrorismo'. Nel suo libro *Pornoterrorismo*, uscito nel 2011, decostruisce violentemente norme e prescrizioni sociali connesse al sesso, descrivendo il suo corpo e la sua sessualità come armi contro il sistema eteropatriarcale.

Per Torres i due termini hanno a che fare con la poesia, con una gioia autodeterminante e con la politica: "Esiste per caso fusione più bella di quella tra le parole 'porno' e 'terrorismo'? L'erotica del terrore, un territorio inesplorato che si apre davanti a noi come un cadavere in attesa dell'autopsia"[173]. Al centro dell'uso del termine 'terrorismo' c'è una considerazione che nasce dalla questione della legalità: "So di non essere un'autentica terrorista, ma so anche che la maggior parte delle cose che faccio[174] sono denunciabili perché le leggi non sono state fatte perché la gente come me potesse esprimersi liberamente e ancora meno lottare contro il sistema. Indagando un po' tra le leggi credo sarebbe possibile dimostrare che commetto un crimine ogni giorno della mia vita, la qual cosa mi arrapa terribilmente e mi fa sentire orgogliosa"[175]. La riappropriazione del termine passa quindi per un'assunzione sul proprio corpo delle contraddizioni del regime di potere dominante, in quanto "qualsiasi persona etichettata dalla società come mostruosa, pericolosa o molesta, può definirsi tale [quindi unə terrorista]"[176]. Anche per Torres, definirsi (porno)terrorista significa imbracciare una prospettiva radicale e, potenzialmente, violenta[177], riconducendoci al concetto di autodifesa: "il pornoterrorismo è terrorismo da contrattacco. Forse tutti i terrorismi lo sono, nonostante ci si ostini a chiamare democrazia ciò che permette al sistema di terrorizzarci. Per me non c'è più alcuna differenza. Il pornoterrorismo nasce come reazione a un sistema che ci si infila tra le gambe per installare nei nostri sessi dispositivi di controllo; è un terrorismo alla cui base c'è l'autodifesa, un modo di non restarsene con le mani in mano di fronte a un'ingiustizia"[178].

Ma soprattutto il pornoterrorismo è una teoria e una pratica da

172 Il festival si è tenuto dal 2005 al 2015 a Barcellona, per poi spostarsi in Messico e infine in Ecuador. Valentine aka Fluida Wolf, *Postporno. Corpi liberi di sperimentare per sovvertire gli immaginari sessuali*, op.cit., p. 31–32.

173 Diana J. Torres, *Pornoterrorismo*, op. cit.

174 Tra le varie pratiche di dilatazione dell'orizzonte sessuale, Torres si riferisce qui alle performance pornoterroriste nello spazio pubblico che necessariamente incontrano e sfidano le differenti legislazioni nazionali in materia di atti osceni per la tutela del pubblico pudore.

175 Diana J. Torres, *Pornoterrorismo*, op. cit.

176 Ivi.

177 In questo caso si intende violenza linguistica, necessaria sovversione di stereotipi e norme: "Però no, figli/e di puttana, non ho una passerina, una topina, una patatina: la mia è una pianta carnivora. Non vengo a spruzzatine: sono un fottuto geyser. E il mio clitoride non è un piccolo rigonfiamento: è l'esatto equivalente dei vostri cazzi, con la differenza che continua a funzionare dopo un orgasmo (e anche dopo dieci)", in Diana J. Torres, *Pornoterrorismo*, op. cit.; ma anche violenza politica, verso un sistema che produce repressione e morte: "se inizio a pensare a mutilazioni, condanne a morte per omosessualità, operazioni di 'disambiguazione' di genitali fatte su neonati/e intersessuali e alla quantità di crimini che vengono commessi quotidianamente contro la sessualità umana (naturalmente anche nel nostro 'civilizzato' occidente), allora il mio lavoro dovrebbe essere molto più terrorista di quanto non sia già: dovrei andare in giro armata e non starei qui, comodamente seduta alla mia scrivania, scrivendo il mio libro o realizzando performance 'artistiche' per mostrare che anche noi eiaculiamo, tra le altre cose", in Ivi.

178 Diana J. Torres, *Pornoterrorismo*, op. cit.

abbracciare collettivamente, tanto che nel libro di Torres una sezione è intitolata "Piccolo manuale di azione pornoterrorista", quasi in una rievocazione del testo di Marighella. Nel capitolo troviamo istruzioni su come armarci del nostro corpo, partendo innanzitutto da un'analisi specifica del modo in cui la legge e la morale reprimono le sessualità nei diversi contesti nazionali. Tra le strategie possiamo scegliere interventi urbani pornoterroristi come la masturbazione collettiva su suolo pubblico o il pornoassalto a strutture religiose e governative. Una pratica alla quale è dedicata attenzione è quella del *fisting* anale, che ci riporta nel solco tracciato da Paul B. Preciado in *Terrore anale*. Un incontro importante per Torres in questa direzione è quello con Ron Athey, che nella sua celebre performance *The Solar Anus* (1998), ispirandosi ai tacchi a spillo con dildo di Pierre Molinier, si penetra mostrando un enorme tatuaggio a forma di sole nero sulle natiche, attorno al suo ano.

Per Rachele Borghi il pornoterrorismo "manomette il sistema attraverso una riflessione radicale e azioni che non solo fanno esplodere nello spazio pubblico sessualità e desiderio, tradizionalmente relegati alla sfera del privato, ma anche pratiche e relazioni non normative, che aprono la mente a infinite possibilità e ampliano la sfera dell'immaginazione"[179]. In questa ottica il lavoro di Torres è allora finalmente la "concretizzazione della teoria, la traduzione corporale dell'epistemologia femminista e queer"[180].

Durante i primi anni di fermento del postporno a Barcellona iniziano a emergere quali importanti attorз della scena soggetti provenienti da ex colonie in America Latina, che introducono nello spazio politico esigenze che dipendono dal proprio posizionamento, come la messa in discussione del privilegio bianco e la critica antirazzista e decoloniale. Come ricorda Valentine aka Fluida Wolf tra questз attivistз migranti c'erano Lucrecia Masson, Klau Chinche, MariaBasura, Frau Diamanda, Linda Porn Davis[181]. Diverse sono le nuove istanze messe in gioco.

Linda Porn Davis, artista e performer, nel suo percorso traccia una linea di intersezione tra transfemminismo, lavoro sessuale e maternità. Si posiziona in quanto madre sovversiva del Sud globale, abbraccia la condizione stessa di maternità e la mette in relazione agli effetti che colonialismo e colonialità hanno prodotto e producono ancora oggi sui corpi delle donne. Riportiamo un suo contributo, insieme a un testo di Natalia Cabezas, tessitrice autodidatta, attivista, femminista e madre che, attraverso il suo lavoro, denuncia la violenza del capitalismo e del patriarcato riabitando lo spazio pubblico dal quale sono emarginate le donne. Nelle parole delle due

179 Rachele Borghi, "Prologo critico", in Diana J. Torres, *Pornoterrorismo*, op. cit.
180 Ivi.
181 Valentine aka Fluida Wolf, *Postporno. Corpi liberi di sperimentare per sovvertire gli immaginari sessuali*, op. cit., p. 30.

attiviste riemergono i secoli di violenze coloniali perpetrati su intere popolazioni, e il continuativo regime di controllo sessuale garantito dalla politica dello stigma applicato sulle soggettività subalterne.

FIGLI_E DI NESSUNA
Linda Porn Davis, Natalia Cabezas

traduzione dallo spagnolo di Valentine aka Fluida Wolf

L'intento è quello di dar vita a una collaborazione decolonialista, porca, postporno e terrorista.
MariaBasura, *Fuck the Fascism*

Il postporno è sovversione. Ben oltre il sesso, si tratta di un'esperienza politica, artistica e di vita a partire dal corpo.

Oggi il corpo dissidente e le maternità sovversive stanno nella vita e nell'arte di Linda e Natalia. Oggi il corpo in lotta è quello di una puttana meticcia migrante madre artista attivista del Sud globale a cui hanno sottratto i figli.

E allora, che sia davvero la rivolta dei corpi dissidenti.*

**[NdT: Valentine aka Fluida Wolf]*

Linda Porn Davis

I/le figli_e di alcune hanno il diritto di stare con la mamma. Essere allattati_e a richiesta.

Alcune hanno diritto a non avere figli_e. Alcune hanno ottenuto che le Nessuna si occupassero della loro prole, dato che la Bestia ha messo un reticolo in cui intrappola le migranti.

Alcune inviano la cicogna con molti soldi nel Sud globale, perché porti loro dei bimbi.

Altre, milioni, sono costrette a essere madri da un patriarcato che nega loro i diritti riproduttivi e l'aborto. Milioni di donne e bambine sono state violentate nelle loro case, dai loro padri, zii, fratelli o cugini. E dopo sono costrette a partorire, da bambine e/o trovandosi in povertà estrema.

Vengono poi buttate fuori di casa, incolpate di aver provocato lo stupratore, per liberarsi di loro e del/la bimbo_a.

E allora arrivano i servi della Bestia e si prendono questi_e bimbi_e, per venderli_e a famiglie ricche e/o bianche, nel luogo dove si è stabilito che *staranno meglio,* ma invece sarà per destinarli al traffico nei loro orfanotrofi. Alcune di queste milioni di madri riescono a fuggire con molte difficoltà da dove si uccidono le bambine, le si flagella e mutila, per poterle proteggere in Europa.

Ma nemmeno qui sono al sicuro.

Altre, dopo anni di sveglie all'alba in coda all'ufficio

immigrazione, riescono a portarli_e via.

Studieranno qui, potranno essere felici, avranno un futuro migliore! No, i/le figli_e delle Nessuna non hanno diritto a nulla di tutto ciò, perché le Nessuna e i/le nostri bimbi_e sono il cibo della Bestia del patriarcato coloniale.

I/Le nostri_e figli_e subiranno il razzismo a scuola per non saper parlare il Castigliano. I/le figli_e degli Alcuni derideranno il colore della loro pelle, per non essere bianchi_e.

Allora, il/la figlio_a di Nessuna, si difenderà e arriveranno prontamente gli addestratori e i loro cani a scuola per portarlo_a di fronte al manipolatore della mente; lì deciderà con un solo sguardo, lui, già sa se la sua mente è malata e se è pericoloso_a, e lo_a rinchiuderà. Le Nessuna possono solo guardare come gli addestratori porteranno i/le loro figli_e nelle carceri dei/delle figli_e delle Nessuna. Lì, l'inquisizione darà loro del maiale sapendo che, se mangiano, la loro anima sarà insudiciata, eppure lo mangiano, perché hanno paura, paura della morte, paura di non uscire mai più da lì. Un giorno li_e rinchiudono nella stanza di contenimento, gli inquisitori e gli addestratori li_e uccidono, un addestratore enorme, mette il suo pesante ginocchio sul loro collo sottile fino a quando non smettono di respirare. I/le figli_e delle Nessuna servono per saziare la sete di sangue dei colonizzatori, della Bestia. Le Nessuna vengono espulse dai colonizzatori dalla loro fortezza Europa, per rimanere con i/le loro figli_e e divorarli_e.

I colonizzatori li/le rinchiudono nelle loro carceri per trafficare con i loro corpicini, perché i/le bimbi_e delle Nessuna hanno valore solo se si trovano all'interno dell'orfanotrofio, così gli addestratori fiutano le strade e le scuole per trovarli_e e rinchiuderli_e in luoghi lontani, dove le loro grida e lamenti non possono essere ascoltati. Allora i/le figli_e delle Nessuna non sopportano il dolore e si suicidano.

Ancora così piccoli_e sanno che non ne usciranno e scelgono di morire pur di non vivere incarcerati_e e senza la mamma che allevi il dolore di tanta solitudine. C'è di più: gli addestratori e gli inquisitori apriranno il loro corpicino e prenderanno i loro organi e li venderanno a una delle Bestie affamate in cambio di un sacco di soldi, ma anche perché adorano la Bestia.

I/le figli_e delle Nessuna non hanno diritto ad avere una famiglia. Le vere famiglie (non come le puttane, indigene e malate delle loro madri) scandaglieranno orfanotrofi in cerca del loro giocattolo di beneficenza, le Nessuna verranno estromesse dalla maternità e le altre madri sputeranno loro addosso.

Dedicato a Jesús Ander e a Ilias Tahiri, a F. a tutti_e i/le bimbi_e rinchiusi_e in centri e trafficati_e con famiglie bianche o pedofili.

Natalia Cabezas

La storia del territorio in cui vivo è stata segnata per centinaia di anni (circa cinquecento) e tutt'oggi dalla violenza, dall'espropriazione delle nostre *corpe* e terre. Peggio ancora se non obbedisci al sistema patriarcale, alla monarchia in quegli anni, poi alla repubblica e ora allo stato fascista. Sono meticcia, senza identità direbbero da quelle parti, ma la verità è che dentro di me abitano quattro nazioni potenti: sono mapuche, africana, gitana andalusa, turca. La mia stirpe è una stirpe macchiata dal dolore.

Sono arrivata al mondo dell'arte per caso circa undici anni fa, la maternità prosciugava quasi tutto il mio tempo. Ho cercato di essere una buona madre e di avere una casa, non potevo fallire di nuovo… lo stigma sociale della cattiva madre è molto crudele e dannoso. Ho portato questo peso nel 2001 e nel 2003 quando ho dato alla luce lɜ miɜ due figliɜ più grandi. A soli vent'anni ero già una madre sola e povera. Lɜ miɜ figliɜ sono statɜ cresciutɜ dalla mia famiglia materna, dalla nonna e dalle zie, perché per loro non ero un buon esempio, troppo spensierata nello scegliere una vita più semplice lontano dai valori capitalisti. La nostra storia è molto triste, siamo statɜ separatɜ, siamo cresciutɜ lontanɜ, un processo terribilmente doloroso dal quale stiamo ancora guarendo. Il mio primo tentativo frustrato di essere madre e crescere lɜ miɜ figliɜ. Siamo statɜ tuttɜ e tre vittime di una violenza silenziosa che si è perpetuata nei secoli, danneggiando noi madri nel più profondo e soprattutto lɜ bambinɜ: la tutela dellɜ figliɜ delle madri sole e povere di Abya Yala.

L'inizio del mio lavoro nell'arte è poi arrivato con il mio nuovo processo di maternità. In questa occasione ho partorito due bambine, nel 2009 e nel 2013. Stavolta dovevo farlo molto bene. Questa volta dovevo assolutamente essere una buona madre e non farmi di nuovo carico delle pressioni sociali e dello stigma patriarcale della cattiva madre.

Durante la maternità, mi sono rifugiata nel lavoro a maglia e nel ricamo, pratiche tessili, utilizzandole per comunicare, per denunciare e rendere visibile tutta la violenza sistematica patriarcale e capitalista che subivamo nel nostro processo genitoriale quotidiano, le violenze sulle nostre *corpe* povere e dalla pelle scura. Per questo ho creato un alter ego, 'Primitiva', una donna sciamana che indossa vestiti tessuti a mano. Ho iniziato a compiere azioni nelle strade, per denunciare le ingiustizie vissute con lɜ miɜ figliɜ. Anche loro fanno parte di questo lavoro artistico, come artistɜ e ideatorɜ.

Il 16 aprile 2016 ho deciso di vivere da sola con lз miз figliз per liberarci dalla violenza fisica e psicologica del padre, e per crescerle dal mio essere artista, in maniera autonoma, ancora più ai margini del sistema patriarcale. Sono stata nuovamente allontanata dallз miз figliз quando avevano solo sei e due anni. Lo stato del Cile, in complicità con le istituzioni che collaborano con il padre dellз miз figliз, ha istituzionalizzato la mia maternità e mi ha allontanata di nuovo, accusandomi di abbandono e di ledere i loro diritti.

Questa storia continua a ripetersi dall'arrivo della sanguinosa invasione europea, dove i colonizzatori, in una delle loro migliaia di pratiche abusive e violente, allontanavano lз bimbз selvaggз dalle loro madri selvagge.

In Abya Yala, negli anni Settanta e per molti anni a seguire, si costituì una logica di dittature militari dove lз figliз delle madri povere, contadine, *mapuche* venivano rubatз e trafficatз dalla Chiesa con la complicità del governo militare. Più di diecimila bambinз sono statз inviatз dal Cile all'Italia, nell'ambito di una rete di traffico di adozioni irregolari, lasciando le madri in totale abbandono e lз loro figliз in territori sconosciuti.

Questa logica continua a perpetrarsi. Lo stato del Cile rapisce lз figliз delle madri impoverite, lз porta via e poi distrugge il legame, mandando lз bambinз all'estero. Destinazioni principali: Italia, Francia, Spagna.

Tra le voci che abitano prospettive decoloniali nell'ambito della riflessione sul postporno e che abbracciano la linea del pornoterrorismo, un contributo essenziale è fornito da MariaBasura, artista anarchica, attrice e regista colombiana che riversa nel suo lavoro il posizionamento antifascista, anticoloniale, antirazzista e transfemminista. La stessa Linda Porn Davis la descrive come parte di una nuova generazione di artiste, filosofe e attiviste latinoamericane, figlie delle rivendicazioni sociali e politiche dell'identità latinoamericana e dei movimenti dei popoli indigeni, che svela il trauma e l'ossessione della colonizzazione di Abya Yala. Con la sua pratica pone "in discussione la presunta Europa dei diritti sociali e della cultura, per mettere in luce il suo lato più oscuro, per mostrare alcuni dei pilastri che la rendono fortezza: l'acculturazione e la violenza, molto spesso veicolate attraverso il sesso"[182].

MariaBasura nel 2015 dà avvio a un progetto a lungo termine, *Fuck the Fascism*[183], nato in seno al collettivo anticoloniale Terrorismo

182 "Abya Yala è il nome con il quale si conosce il continente America, che letteralmente significa terra in piena maturità o terra dal sangue vitale. Questo nome è stato dato dal popolo Kuna a Panama e in Colombia e dalla nazione Guna Yala, l'attuale Panama, prima dell'arrivo di Cristoforo Colombo" (Linda Porn Davis, "Prologo", in MariaBasura, *Fuck the Fascism, Pornoterrorismo e pornovandalismo nel mondo*, Malatempora, Roma 2018, pp. 3–6, qui p. 3).

183 Nel contesto di *Cinemapocalissi*, sono stati proiettati gli episodi *Fuck the Fascism in Rome* (2017), 12', IT e *Fuck the Fascism: El cruce de dos mundos* (2020), 9', CIL.

Teatral Migrante e alla troupe porno alternativa Minus is Valido. *Fuck the Fascism* è un lungometraggio-documentario pornopolitico in diversi episodi, finalizzato a far emergere le violenze coloniali, la loro intersezione con l'oppressione sessuale e la loro permanenza nello spazio pubblico europeo. Attraverso azioni collettive riprese in diverse città, vengono performate pratiche sessuali di varia natura – autoerotismo, BDSM, stimolazioni con protesi – su e contro statue e architetture che rappresentano solidi simboli coloniali.

MariaBasura, *Fuck the Fascism in Rome*, 2017, 12', Italia, Cile. Scritto, girato, prodotto durante Hacker Porn Film Festival (2017). Performer: Annabi, Julia Locura Ostertag, MariaBasura, Marta Rot, Tigrotto Animalesque, Ugo el Putanisimo

MariaBasura, *Fuck the Fascism. El Cruce de dos Mundos*, 2019, 9', Cile. Performer: MariaBasura, Marcos Garcia, Slmiel, Romina Valladares, Iv-n, Miss Kadenas, Kiltra Loba, Francia Rayo, Tulio Fideli, Justine Bertolino, Will Moehrke, Manu Rents, Disorden, NormaMor, Translocura, Maria Escandalosa, Zabaxx, Francisca Zuniga. Questo cortometraggio è l'anteprima di un nuovo episodio ancora in produzione

Nel suo libro *Fuck the Fascism, Pornoterrorismo e pornovandalismo nel mondo*, MariaBasura esprime in questi termini le sue prospettive politiche: "Usciamo per strada, mostruose, mutanti, queer, sudakas, migranti, dissidenti, facendo a pezzi i muri che impone il (dis)conoscimento, ci scopiamo i glorificati culi eminenze del fascismo, eroi del colonialismo. Li scopiamo, e in luogo di fatti eiaculiamo corpi di pietra carichi di vera storia. PORNOTERRORISMO, noi seguiamo la tua parola. Combattiamo con i nostri inguini sovversivi quello che è pornografico in questo sistema, in questa storia, in questi lasciti che continuano ancora; eredità economiche, poteri politici, latifondi di ieri, conglomerati di oggi, padroni per sempre del domani… Avanti, il mondo è pieno di monumenti che ti aspettano per fotterli!"[184]

Partendo dal Giambellino, dalla sua storia di dissidenza politica e armata, siamo arrivati al corpo violento e autodifensivo, all'arma sessualizzata e al terrore reso pornografia politica. Il corpo delle collettività sessualmente – e politicamente – subalterne abbraccia qui la violenza fisica, performativa e visuale come unico spazio possibile per incrinare la repressione del sistema normativo e autodeterminarsi. Iscrivendosi nella condizione di terrorista per far esplodere le strutture epistemologiche dominanti, il corpo si arma della propria sessualità e impiega il proprio ano per avviare la lotta. Ma il terrorismo erotico non è più una cospirazione segreta. Si mostra alla luce del sole, sessualizza lo spazio pubblico, fotte le statue e i monumenti del potere eterosessista

184 MariaBasura, *Fuck the Fascism, Pornoterrorismo e pornovandalismo nel mondo*, op. cit., p. 7.

e coloniale. Ci torna allora in mente il Pervertito d'Orta che, al contrario e in autonomia, si sottrae alla dinamica di costruzione del corpo eteronormato in azione nel Sacro Monte di Orta. Tra i corpi statuari delle cappelle, si erge come terrorista, armato di barba e di lunga veste.
Con l'erotica della lotta – la politica iscritta nel sesso e i corpi sessuali uniti nella lotta – ci immaginiamo la messa in moto di un esteso esercito desiderante e rabbioso di alleatɜ in cui troviamo anche lui. In questo percorso di scesa nelle strade scrutiamo le fiere azioni del corpo collettivo.

4. NOI SIAMO IL SOLE
L’abbraccio del corpo collettivo

PUTTAN*E, PIAZZE, VIOLENZA

In un fulgido sabato pomeriggio dell’aprile 2013 decidiamo di scendere con i nostri corpi per le strade del centro storico di Roma. La manifestazione non autorizzata a cui prendiamo parte è organizzata nel corso di Da Mieli al Queer, festival che, al di là della celebrazione del trentesimo anniversario della morte di Mieli, intende riflettere collettivamente sulle politiche sessuali e di genere in Italia, sullo stato del movimento TLGBQ+ e sulla necessità di immaginare un’utopia futura, dotandola di coordinate materiali, per poterla realizzare.

“*Siamo puttan*e!*”

Le Ribellule, collettivo femminista radicale fondato nel 2005 a Roma[185], aveva proposto di improvvisare una SlutWalk, la prima in Italia, ispirandosi a quella realizzata nell’aprile del 2011 a Toronto. La SlutWalk nasce con l’intento di rovesciare lo stigma associato al termine *slut*, per creare, performativamente, una realtà differente: i corpi si autonominavano ‘puttan*e’, figliз dell’insulto. Tra gli intenti della manifestazione vi era quello di denunciare la cultura dello stupro che normalizza la violenza sulle donne, spesso attribuendo alle stesse la responsabilità della violenza subita. La manifestazione a Toronto rispondeva alle dichiarazioni maschiliste di Michael Sanguinetti, ufficiale di polizia che, interrogato sul tema degli stupri e del *catcalling* durante un incontro sulla sicurezza all’Università di New York, aveva affermato: “*I’ve been told I’m not supposed to say this – however, women should avoid dressing like sluts in order not to be victimised*”[186] – dando voce a pensieri che ancora dominano il dibattito pubblico.

“*Tell men not to rape!*”

Quel giorno di aprile siamo provocanti, svergognatз, desideranti. Attraversiamo le strade e i vicoli di Roma direttз verso il parlamento. Da un impianto audio mobile risuonano le note di “Material Girl” e noi balliamo, senza riuscire a trattenere la festa tra gli autoblindati e le barricate dellз poliziottз che proteggono Montecitorio. Poi verso

185 Le Ribellule nascono nel 2005 dal bisogno di femminismo militante e radicale, nel contesto dell’Università di Roma Tre. Qui, e non solo, organizzano attività collettive e pubbliche (discussioni, proiezioni, ritrovi) con l’obiettivo di animare una resistenza antifascista e transfemminista. In rete con numerose realtà romane e italiane, nel 2010 il collettivo apre “Una stanza tutta per sé”, sportello antiviolenza itinerante a Roma Sud, uno spazio attento, accogliente e sicuro per le donne che hanno subito violenza sessista. Nel 2013 partecipano a Da Mieli al Queer, collaborando con il Circolo di Cultura Omosessuale Mario Mieli, il gruppo studentesco QueerLab e il Teatro Valle Occupato. In questo contesto, organizzano la prima SlutWalk italiana. Strategia flessibile di azione collettiva e di occupazione delle piazze, la SlutWalk diventa una modalità di contrattacco non solo per i temi e i messaggi che difende ma per le tipologie di riterritorializzazione dei corpi e delle strade che mette in campo. In seguito a quell’esperienza, occupano le Cagne Sciolte, confluendo in quel tipo di esperienza di lotta radicale. Ringraziamo Sara Picchi, tra le prime animatrici de Le Ribellule, per l’aiuto a ricostruire questo piccolo pezzo di storia.

186 “Mi hanno detto che non dovrei dirlo, eppure, le donne dovrebbero evitare di vestirsi come troie se non voglio diventare vittime”. È la frase detta da Micheal Sanguinetti dalla quale è scaturito il movimento delle SlutWalk. Cfr. May Friedman, Andrea O’Reilly, Erika Jane Scholz, Alyssa Teekah, *This is What a Feminist Slut Looks Like. Perspectives on the SlutWalk Movement*, Demeter Press, Ontario 2015.

Campo de' Fiori, ci fermiamo un attimo sul sagrato di una chiesa e qui ci pieghiamo a novanta, mostriamo i nostri culi. Apriamo gli ani.

"*Where's all my soul sistas? / Lemme hear ya'll flow, sistas*"[187].

La finzione immaginativa, l'esposizione del corpo, il suo 'darsi a vedere', la gestualità rituale e rivoluzionaria, la performatività fisica e verbale, la violenza visiva e materiale, la ricomposizione di un gruppo disorganizzato, la festa: la guerriglia queer mette in scena un repertorio tattico-politico performativo, terrorista e anale. La SlutWalk, le azioni pornoterroristiche di MariaBasura e altre forme di attivismo queer utilizzano le tecniche finzionali o le metodologie di attacco (l'epistemologia, la gnoseologia e la violenza dell'ano) per (ri)appropriarsi di una dimensione pubblica egemonica che quotidianamente secreta l'ano e bonifica i corpi. Tali contro-azioni utilizzano una "predisposizione performativa e caratteri carnevaleschi"[188] con l'intento di "*portare sulla scena le identità* che la sfera pubblica dominante ha reso tossiche [...] ristrutturandole (senza ripulirle) per offrire nozioni rimmaginate del sé e del sociale"[189]. Per attuare la resistenza il corpo si fa cangiante, scrive il proprio linguaggio (posture e gesti) tramite il desiderio e la violenza, si dis-identifica per "immaginare un al-di-là dell'inferno dell'eterosessualità"[190] e opporsi alle oppressioni armandosi delle proprie perversioni.

"*Siamo terroristз*!"

José Esteban Muoz interpreta la pratica artistica di Vaginal Davis come "drag terroristico"[191] – facendosi aiutare dalle parole che Guattari dedica al gruppo teatrale Le Mirabelle. In questo senso, il terrorismo è la qualità di particolari azioni che terremotano le 'normali' rappresentazioni sessuali, di genere, del corpo o dei desideri, sfidandole con la stessa violenza e visibilità propria delle strategie del potere egemonico. Il terrorismo vuole "cambiare le idee [...], suscitare desideri contraddittori, che spesso ci si rifiuta di esplorare [...] far sì che i corpi, tutti i corpi rompano con le rappresentazioni e i limiti"[192]. Se la nostra è violenza terroristica, che fare della vulnerabilità, che spesso anima i discorsi contro-egemonici dellз attivistз?

187 "Dove sono tutte le mie sorelle? / Fatemi sentire la vostra presenza, sorelle". La canzone, tra le diverse trasmesse in quel pomeriggio di festa, è "Lady Marmalade" delle Labelle, incisa e pubblicata nel 1974. Il racconto della SlutWalk romana segue la cronaca di Konstantinos Eleftheriadis, che ha partecipato alla manifestazione e ha informato ampiamente queste pagine. Cfr. Konstantinos Eleftheriadis, "Politica performativa e identità queer nello spazio pubblico. La Slutwalk romana del 2013", in M. Prearo (a cura di), *Politiche dell'orgoglio. Sessualità, soggettività e movimenti sociali*, Edizioni ETS, Pisa 2015, pp. 123–138.

188 I termini sono tratti da Michael Hardt, Toni Negri, *Moltitudine. Guerra e democrazia nel nuovo ordine imperiale* (2004), trad. it. di A. Pandolfi, Rizzoli, Milano 2004, p. 246. Intendiamo leggere il termine 'carnevalesco' in senso etimologico come momentanea sospensione delle regole quotidiane o come mascheramento. In questo senso, ci consente di ristabilire un legame con le pratiche finzionali che abbiamo indagato nel secondo capitolo.

189 José Esteban Muñoz, "The White to Be Angry. Vaginal Davis's Terrorist Drag", in "Queer Transexions of Race, Nation, and Gender", no. 52–53, 1997, pp. 80–103, qui p. 83.

190 Sara Garbagnoli, "Nel cantiere letterario di Monique Wittig. Il linguaggio come un'arma a doppio taglio", in Eva Feole, *Corpo a corpo con il linguaggio. Il pensiero e l'opera letteraria di Monique Wittig*, op. cit., pp. 9–14, qui p. 13.

191 Cfr. José Esteban Muñoz, "The White to Be Angry. Vaginal Davis's Terrorist Drag", op. cit.

192 Félix Guattari, *Soft Subversion*, S. Lotringer (a cura di), trad. eng. di D. L. Sweet e C. Wiener, Semiotext(e), New York 1996, p. 37.

Judith Butler[193] legge la vulnerabilità alla luce delle strategie biopolitiche di costruzione dei corpi e gestione delle risorse: non sarebbe così una qualità essenzialmente femminile ma un dispositivo con cui costruire identità differenziali e precarie (che necessitano di cure paternalistiche). La vulnerabilità è parte integrante dell'interdipendenza di un corpo, sempre supportato da altri corpi e da circostanze ambientali. È "parte di *ciò che può un corpo*, [...] è aprirsi al corpo dell'altro o di altri, ed è per questa ragione che i corpi non sono entità racchiuse in se stesse. I corpi, in qualche modo, sono sempre al di fuori di se stessi, intenti all'esplorazione dell'ambiente, estesi e a volte anche spossessati dalla propria capacità di sentire"[194]. In altre parole, la vulnerabilità è qualità della disorganizzazione perché ribadisce la penetrabilità, la sensibilità e l'unione dei corpi. Parteggiare per un'azione violenta è semplicemente la risposta alle richieste della vulnerabilità corporale e non una sua negazione.

Le mobilitazioni queer (la SlutWalk, ad esempio) occupano lo spazio pubblico con un corpo collettivo (disorganizzato e violento), ricomposto grazie a metodologie poetiche e mitopoietiche. La conquista della piazza è l'avvenimento conclusivo, appena seguente all'emersione dalla grotta in cui eravamo statз ricacciatз: il nostro è un movimento politico, etico e utopico (e quindi artistico). Qui, con i corpi liberi e pubblici, il pensiero si fisicizza e localizza. Si fa toccare. Adriana Cavarero[195] ha impegnato la sua vita a sensualizzare la logica politica e filosofica. Il pensiero si presume dato e universale, intento a chiedersi 'che cosa sia' l'Uomo (maschile universale astratto) invece di domandarsi 'chi siano' i singoli individui unici e sessuati (particolari concreti). Questз, percepibili "nella forma unica del corpo e del suono della voce"[196], sono entità sessuali e precarie che si riconoscono mostrandosi, costituendosi (anche nel pensiero) come sociali, incarnatз, passionali. Il corpo (anche dove Cavarero parla di sé) è sempre esposto (proteso) e situato, la sua azione richiede sempre mutuo supporto dallз altrз: nell'interdipendenza e nell'intreccio ci 'diamo a vedere' nello spazio pubblico[197].

Eppure, la sfera pubblica è già sempre "edificata attraverso forme costitutive di esclusione e forme coatte di disconoscimento"[198]. La mobilità e l'occupazione sono regolate tramite complesse burocrazie e limitate da norme biopolitiche. L'emergenza legata alla pandemia di covid-19 ha, banalmente, mostrato la radicalità a cui può giungere l'azione

193 Cfr. Judith Butler, *L'alleanza dei corpi* (2015), trad. it. di F. Zappino, nottetempo, Milano 2017.

194 Ivi, p. 201.

195 Cfr. Adriana Cavarero et al., *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*, La Tartaruga, Milano 1987; Adriana Cavarero, *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità* (1995), Feltrinelli, Milano 2000; Adriana Cavarero, *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2004.

196 Hannah Arendt, *Vita Activa. La condizione umana* (1958), trad. it. di S. Finzi, Bompiani, Milano 1988, p. 130.

197 In questo senso le pratiche di autocoscienza femminista diventano un chiaro esempio di come l'apparire di un singolo corpo, e delle sue esperienze, oppressioni, violenze, si possa fondare solo su una rete di interdipendenza e mutuo supporto – che è al contempo situata in un dato contesto politico e geografico. Cfr. Adriana Cavarero, *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità* (1995), op. cit.

198 Judith Butler, *L'alleanza dei corpi* (2015), op. cit., p. 114.

governamentale, impedendo l’accesso alle strade o alle piazze qualora non rispondesse a esigenze squisitamente economiche. Il movimento e la riunione (ancora oggi) sono concessi solo se producono profitto – pure a discapito di supposte norme di contenimento del rischio sanitario o dei diritti elementari dellз lavoratricз (si pensi, in questo caso, alla situazione dellз *riders*). Al di là delle cronache attuali, però, sono le stesse modalità di apparizione dei corpi (e quindi la loro visibilità) a disegnare uno spazio verticale e gerarchico. Butler ricorda la legge francese che, proibendo in pubblico l’uso del niqab e del burqa, istituisce un dovere di apparizione violento nei confronti dell’alterità islamica. “Se lo spazio pubblico si costruisce e si plasma in base a chi è compreso nella sua attraversabilità, allora in questo momento lo spazio pubblico più che mai è cassa di risonanza degli assi di privilegio”[199]. Allora, come riappropriarsi di quella dimensione pubblica? Come accedere alla piazza?

L’esclusività del luogo pubblico pervade vari campi: dalla gestione dello spazio collettivo, alle narrazioni condivise, alle immagini prescritte del corpo, manifestando una supposta datità o neutralità. Tale neutralità non parteggia per la risoluzione del conflitto ma, come scrive Giorgia Ohanesian Nardin, è ‘invenzione malefica’, una mossa escludente e razzializzata, arma tramite cui definire normativamente il corpo individuale.

COME SE IL FUOCO FOSSE MISURABILE
Giorgia Ohanesian Nardin

Nella geografia di questo momento
ho ritrovato la parola ardore
funerale e gratitudine sono due parole che stanno bene insieme
A me piace pensare al mio
bruciare
Mi stanno venendo in mente
i lupi
Ma nel modo in cui i lupi si manifestano
nelle poesie
con il cuore sopra alla testa

199 Questa citazione è ripresa dal contributo di Giorgia Ohanesian Nardin per questa pubblicazione. Ohanesian Nardin ha preso parte a Milano Mediterranea, centro d’arte partecipata decoloniale fondato nel quartiere Giambellino a Milano nel 2020, a cura di Anna Serlenga e Rabii Brahim, in collaborazione con Marta Meroni. Milano Mediterranea lancia a luglio 2020 una open call alla città, per selezionare con un Comitato di Quartiere tre artistз del bacino mediterraneo per tre residenze artistiche partecipate da realizzare nel territorio del Giambellino (Giorgia Ohanesian Nardin, Mombao, Emigrania) e una proposta formativa aperta alla cittadinanza. A chiusura e sedimentazione del primo anno di lavoro, a fine giugno 2021, Milano Mediterranea presenta TWIZA FEST, un festival di due giorni nello spazio pubblico del quartiere, in cui si succedono performance, talk e proiezioni prodotte durante il primo anno di lavoro pilota. L’opera *Anahit* di Ohanesian Nardin – realizzata in collaborazione con Il Colorificio – è l’esito della residenza curata da Milano Mediterranea, che l’artista ha realizzato tra aprile e maggio presso gli spazi de Il Colorificio. *Anahit* è anche il sesto capitolo de *L’Ano Solare*.

il sesso sopra al cuore
a testa in giù

Gestare il fuoco

What would the words be today to talk about guiding my eyes from my heart?

When you grip something so tight
How can I experience it?
How can you know what it is?

Se questo momento avesse una dottrina come si chiamerebbe quali sarebbero le parole?

Confondere lo sgomento con il coraggio

Se fossi una creatura a sangue freddo come definiresti i parametri del troppo e del troppo poco

Se tutte le cose che lasci alle periferie diventassero centri cosa potremmo dire (di nuovo) sulla geografia?

I do not resign from gender.
I am not abdicating from gender.
How could I?
that would be to say that I am pure
that I am free
I am contextualised by gender
cartographies
How the pavement is laid out
What to do about dreaming maps
Racialisation
Assimilation
What is recognised as tradition
Genocide
genocide is geography
so what to do about my love
for places
maybe this is what Stockholm Syndrome looks like

I need an exorcism today.
I wonder if anyone ever

requested exorcisms for themselves
I guess not
But to think about a forceful
opening
a desirable/desired forceful opening –
I want to think of exorcisms as openings
As alleviation
When I feel mortified.

You said you like this word,
that you like it in my mouth
I think I am now attracted to my own shyness.

Dov'è che non fai fatica?

Un esorcismo
non è un'equazione
non si risolve con una serie di
passi
Un esorcismo è una meditazione
bruciare cose buone
mi arrivano addosso queste parole
addosso addosso addosso addosso addosso addosso addosso
addosso addosso addosso
addosso addosso addosso addosso addosso addosso addosso
addosso addosso addosso
addosso addosso addosso addosso addosso addosso addosso
addosso addosso addosso
addosso addosso addosso addosso addosso addosso addosso
addosso addosso addosso
addosso addosso addosso addosso addosso addosso addosso
addosso addosso addosso

Io difficilmente mi sorprendo
quindi perdonami se
adesso
non sto tranquill_.

Le metafore brutte
Vorrei scrivere tante cose sulla parola
pazienza
Io che brucio e non so aspettare
ho imparato a dire pazienza

non tanto pensando al tempo
quanto al respirare
(soffiare sul fuoco)

Non sono paziente però se parliamo del fuoco posso capire.
Più che pazientare sto ferm_

Pazienza
non è mai stata la mia più
grande amica
quando parlo di dote intendo quello che lascio non
quello che
so fare
bene
Però forse quello che so fare bene
è quello che lascio

Ci sono a volte delle cose che
dici che mi colpiscono e poi le
dimentico subito
forse perché mi sembra di stare in una specie di
Dormiveglia
Adesso sono ossessionat_ da

Santa Teresa d'Avila
non dalla sua estasi
ma da come mi sembra che nemmeno lei potesse credere
al suo ardore
Come se il fuoco fosse misurabile

Quando dice

"Io supplico la divina bontà di farlo provare a chi pensasse che io mento"

Allora io supplico
Che non smetta mai il suono della pioggia
Che sia sempre l'attrito ad
alimentarmi
Che ci sia chiarezza e non distinzione
Che io non abbia più bisogno
Di sentirmi credut_ per
sentirmi presente
Che ardore e pazienza non si

estinguano vicendevolmente
Come non si annientano l'acqua e il fuoco che mi compongono
e non sto parlando di
opposti
Forse voglio essere sia la volpe che le galline
(non so se è vero)

Vorrei anche dire addio all'innamoramento per la profondità ad ogni
costo
pensavo che avrei portato
il lutto

Vorrei sapere se dai poeti ci si aspetta che scrivano sempre allo
stesso modo (Da cosa si riconoscono i poeti?)

Insomma il lutto non c'è stato
più una separazione necessaria
e non sofferta
dopo anni di convivenza affannosa
Ho pensato che mi avrebbe sbiadita
E invece

The feeling of proximity
imprints itself today and has something to do with love
I don't miss love
Maybe I am too full to feel longing

I suddenly remember this dream where
I am with Kamee in what looks like a theatre, we are asked to step into a circular pool of cold water with other Armenian people the pool is in the centre of the stalls of the theatre we step in the water is freezing we lie in the water our heads towards the centre of the pool our feet facing outwards we have heavy clothes soaked in water I lie next to Kamee we are both scared the water is icy we sing Horovel and we are holding hands under water

When someone close to us dies
we continue
and yes they give us instructions
on how to.

(I turn all the taps on to hear your voice.
I brush my teeth

rinse in one of the running taps
I feel a little bit closer now
I realise now that I look for myself in your words
and also that I love lists
they bring reassurance and
surprise
How you write
makes me miss you
So much.)

Senso di nocività che è (nuovo) manifesto dello spazio pubblico
E si tiene salda quella narrazione per cui alcuni corpi sono più nocivi di altri
Quali sono i parametri in cui questa nocività è inscritta?
Non che si sia rovesciato nulla.

Toccarsi che si traduce in vedersi
Ogni traduzione è una riscrittura
Voglio avere cura di non appoggiare le cose in posti diversi e chiamarle con lo stesso nome

Come si chiama il desiderio di essere presenti alle cose fuori da un avanzare?
Una fine è (già) un avanti.

Distruzione come metodo

Grounding – letteralmente mettere a terra, farsi terra, portare il livello a quello del terreno.
Io che mi sento un fantasma forse potrei beneficiare di questa messa nella terra, ma nel parlare di adesso sento fortissimo che il radicamento non mi appartiene, forse non mi è concesso.

Non sono mai stat_ attratt_ dall'aggiustare le cose.
Mi interessa piuttosto andare verso le cose che si sfaldano, tendere verso l'azione del crollare, del frantumarsi in mille pezzi, lontano da narrazioni romantiche ma più come costruire un arsenale.

Sentirsi abbastanza al sicuro da mettere in discussione qualcosa.
Ristabilire gli assi – posso non essere definit_ come parte di o in antitesi con la cosa che sto criticando?

Cosa sopravvive in mancanza di prossimità?

Cosa sopravvive in attrito con la prossimità?

Chi gestisce da sempre con crisi e attrito gli spazi tra i corpi, gli
interstizi e i grandi vuoti
la distanza la mancanza
adesso è chiamat_ a rispondere a una richiesta di aiuto

Prossimità che è diversa da relazione che è diversa da connessione

Voglio solo dire che il corpo astratto non esiste il corpo neutro è
un'invenzione malefica il
movimento astratto –
Io sono definit_ dal contesto
Il contesto è perimetro è filo spinato è panorama e primo piano
Il contesto implica la morte di alcun_ e la vita per altr_
Il contesto è la mia ossessione e il mio fetish
Il contesto è motore metodo e grave

La neutralità è violenza il corpo neutro è un sistema di oppressione è
violenza
Neutralità ed evoluzione traiettorie di oppressione

Vorrei che sparissero i termini ombrello
Voglio un divieto di far seguire qualsiasi aggettivo alla parola tempo,
E che l'Arte non si faccia tampone
soluzione
risposta
di un tempo

Qual è il contrario di monumento?

Ho preso in carico la vaghezza

Mi ossessiona il pensiero che se gioia vuol dire semplificazione
E la semplificazione è preferibile
Ed è il contrario di complessità
Allora io sono destinat_ a scomparire

Come faccio a rifiutare qualcosa che non conosco
Il rifiuto è informazione privilegio è sapere da dove vieni e non è niente
Dover tenere tutto

Il corpo astratto il movimento astratto è

dogma
e io sono una contraddizione vivente

Non riuscirei mai a stare in equilibrio sulla testa
nessuna.di.queste.cose.è.per.te

Il muoversi come autorità come eredità come
fardello

la verticalità
è finita
nel suo essere devota alla produzione
all'azione
è un meridiano.

Se lo spazio pubblico si costruisce e si plasma in base a chi è
compreso nella sua attraversabilità, allora in questo momento
lo spazio pubblico più che mai è cassa di risonanza degli assi di
privilegio

Al contrario, nella sua pratica Ohanesian Nardin combina l'affermazione e ricostruzione della sua genealogia armena con la cura e la risignificazione delle carni, sempre localizzate.

Io sono definit_ dal contesto
Il contesto è perimetro è filo spinato è panorama e primo piano […]
Il contesto è motore metodo e grave

Il suo corpo scombina le carte. È disorganizzato "con il cuore sopra alla testa, il sesso sopra al cuore", ed è inventato ogni volta diverso (lupo, Santa Teresa D'Avila, fantasma). Brucia, consumandosi nel fuoco della sua allucinazione. Né magico né infinito, il corpo disarticola le norme del 'darsi a vedere', pesca tra le finzioni e le storie per raccontarsi indossando un passamontagna (è opaco). È performativamente efficace perché non si preoccupa più della verità, sa che non è necessario il riconoscimento per affermarsi presente ("che io non abbia più bisogno / di sentirmi credut_ per / sentirmi presente"). Ohanesian Nardin mette in scena un corpo che, seppur individuale, è inestricabilmente prossimo alla pluralità in quanto disciolto nella sua 'contraddizione', nella transessualità[200] delle sue carni. Esponendosi costruisce inevitabilmente una dimensione collettiva: un blocco, illuminato dalla luce dei raggi di un sole nero che squarcia l'ano.

Allora, attraverso la finzione, il sesso, la violenza, la

200 Il termine 'transessualità' è inteso secondo la lettura che ne dà Mieli – di cui abbiamo discusso nel secondo capitolo.

disorganizzazione, ci riappropriamo del pubblico; "attraverso l'occupazione e la riconfigurazione dell'ambiente materiale"[201] ne produciamo uno nuovo: le periferie diventano centri, i centri sono schiacciati negli angoli, le mappe schizzano schizofreniche.

La pratica di Ohanesian Nardin così come le SlutWalk (e le manifestazioni queer) inscenano una performatività teatrale che parla politicamente tramite una 'plurifonia'[202] di voci, gesti, movimenti, aggregazioni e disaggregazioni, posizioni e danze. Le tattiche terroristiche che abbiamo visto all'opera nei nascondigli in cui eravamo rintanatз si sono fatte rivoluzione.

Una volta sprofondatз nel büs, abbiamo girovagato adoperandoci in un *cruising* che potesse squarciare quella ferita della castrazione e riaprire l'ano. Siamo risalitз in piazza, vestitз da puttan*e, e abbiamo riscoperto l'odore dell'utopia e della polvere da sparo nelle narici. Vagando tra le vie del Giambellino, abbiamo reinterpretato la violenza come metodo. Siamo emersз. Siamo corpo collettivo. Siamo sotto gli occhi di tuttз.

OSSA, MUSCOLESSE[203], TESSUTO CONNETTIVO

Le streghe sono desiderio, sogno e pulsione. Danzano invertite e festeggiano il diavolo, nella lussuria delle perdizioni inneggiano al rovesciamento dell'identità individuale, la spezzano. Ballano in gruppo, dilatandosi e contraendosi sfintericamente. Applaudono la transessualità dei corpi e si impastano, lambendosi e penetrandosi. Al loro centro si trova il buco del culo. Il sabba è la prima immagine del corpo collettivo che scorgiamo: *communion de révolte, fête de révolte*. Jules Michelet sostiene che la danza in tondo dei culi livelli le disuguaglianze e preluda alle rivolte anti-borghesi, perché alle gerarchie medievali oppone orgoglio, dissipazione, scherno, pienezza. Le streghe colmano lo spazio pubblico con una "corposa collettiva realtà"[204] disalienata.

201 Judith Butler, *L'alleanza dei corpi* (2015), op. cit., p. 101.

202 La 'plurifonia' è un concetto che Adriana Cavarero sviluppa in *Democrazia sorgiva* (2019) per indicare il suono della pluralità (la collettività di corpi singoli, ciascuno con una propria voce) che si contrappone alla massa. A partire dalla lettura delle pagine di Elias Canetti e Roland Barthes, per Cavarero la plurifonia è simile a un brusio: un suono né armonico né cacofonico in cui voci diverse pronunciano parole diverse in simultaneità, un momento in cui a significare, e a rallegrare, è l'elemento sonoro. Cfr. Adriana Cavarero, *Democrazia sorgiva. Note sul pensiero politico di Hannah Arendt*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2019.

203 Prendiamo in prestito il termine 'muscolesse' da Porpora Marcasciano, sociologa, attivista e presidente del MIT (Movimento Identità Trans). Il termine vuole devirilizzare i 'muscoli' simbolo di forza machista e maschilista appannaggio degli uomini, ideale normativo di bellezza secondo i canoni occidentali. Le 'muscolesse', invece, vogliono insistere sul carattere in divenire, sulla potenza rivoluzionaria che può erompere dal movimento. Cfr. Porpora Marcasciano, *L'aurora delle trans cattive. Storie, sguardi e vissuti della mia generazione transgender*, Alegre, Roma 2018.

204 Luciano Parinetto, "L'utopia del diavolo" (1977), in Id., op. cit., pp. 129–212.
Luciano Parinetto paragona il sabba satanico agli immensi raduni musicali degli anni Sessanta e Settanta (e oggi lo si potrebbe avvicinare ai *free party* organizzati in maniera spontanea), perché in entrambi i casi la musica, il ballo, la droga, la nudità e il sesso condiviso, mettendo tra parentesi le alienazioni del capitalismo, fingono ('inverano') una realtà che 'non c'è ancora'.

Il sabba è lo scheletro[205] del corpo collettivo, la struttura di supporto che lo protegge e sorregge come infrastruttura invisibile ed elemento fondante. Tiene insieme le sue carni che si innestano senza leggi né regole. È anche dispositivo meccanico che consente il movimento, permettendo all''enorme oggetto collettivo' di agire. I suoi movimenti sono quelli dell'allucinazione e della fantasia, della danza anale, quei gesti riappropriati che abbiamo visto di sfuggita tra i rovi del Monte di San Giulio e riconosciuto nel büs quando il sé si è decomposto in mille differenti figure.

La struttura ossea comprende le Brigate Rosse, quella risposta rabbiosa e violenta, l'unico orizzonte possibile per l'autodifesa e la protezione della nostra collettività politica. La *communion de révolte* delle signore del gioco è antenata del gruppo Luglio '60, lз compagnз dissidenti che in Giambellino proponevano una posizione a sinistra del PCI e vicina alla rivoluzione rossa, culturale e collettiva, della Cina di Mao Tse-tung. Ma non solo, i fumi dei falò del sabba hanno l'odore arso delle utopie dell'Università Negativa, lì dove corpi si sono incontrati e hanno gettato i semi per la nascita delle Brigate Rosse; o ancora hanno il gusto dell'ossobuco della bettola La Bersagliera, in piazza Tirana, dove Renato Curcio, Mara Cagol, Alberto Franceschini, Mario Moretti e Pierino Morlacchi sognavano utopie disalienate. Lo scheletro si arma, memore delle azioni del 'terrorismo' rosso e del pornoterrorismo. I suoi movimenti sono anche quelli della violenza combattente e dell'autotutela. "*I ain't gonna let you live unless you let me live*"[206] scriveva Bernice Johnson Reagon, musicista, femminista e attivista per i diritti civili afroamericani negli Stati Uniti parlando del lavoro collettivo, dello sforzo nella lotta degli anni Sessanta. La violenza è difesa dello spazio conquistato, della propria presenza, è esposizione.

In altre parole, lo scheletro conserva la storia e la memoria fisica del corpo collettivo. Ogni sua parte è interdipendente: incastro per altre ossa e supporto per le muscolesse, che portano a termine i suoi movimenti. La collettività delle streghe, l'azione concertata delle Brigate Rosse e il sesso del pornoterrorismo mostrano come il corpo non sia mai per sé, ma (anche quando individuale) si riconosca già "esso stesso istituito da prospettive che non [può] abitare ma che, senz'altro, [lo] abitano"[207]. Quando Butler descrive il carattere dell'azione politica, ne sottolinea la qualità interstiziale. L'azione avviene solo in uno spazio 'tra' i corpi, nei buchi vuoti che si creano quando la collettività prende possesso della strada o occupa la piazza.

205 L'idea di descrivere il corpo collettivo nelle sue parti (scheletro, muscoli e tessuto connettivo) fa riferimento a "Bones, Muscles, and Connective Tissue. Tales of Collectivity" saggio in cui Anna Dević, curatrice e ricercatrice, descrive il corpo collettivo jugoslavo a partire dalla storia della resistenza fino alle più recenti forme di arte collettiva. Siamo quindi debitorз della sua operazione. Cfr. Anna Dević, "Bones, Muscles, and Connective Tissue. Tales of Collectivity", in "e-flux Journal", no. 119, 2021.

206 "Non ti lascerò vivere finché non mi lascerai vivere" in Bernice Johnson Reagon, "Coalition Politics: Turning the Century", in B. Smith (a cura di), *Home Girls: A Black Feminist Anthology* (1983), Rutgers University Press, New Brunswick (NJ) e Londra, 2000, pp. 343–355, qui p. 353.

207 Judith Butler, *L'alleanza dei corpi* (2015), op. cit., p. 107.

In quella prossimità, tra un corpo e un altro, si innesca la miccia. Le pratiche di autodifesa femminista, la disorganizzazione delle finzioni mitopoietiche o anche il desiderio disarticolato e perverso attuano questa imprescindibile interdipendenza fisica – innanzitutto spaziale – che è comunione, penetrabilità e rapporto immediato e transessuale (ricordando Mieli, attraverso le parole di Zappino).

All'insieme di ossa è aggrappato l'ano aperto, muscolessa per eccellenza del corpo collettivo. L'ano fa lambire i corpi, è rivoluzionario perché se la rivoluzione è disalienazione (che in termini marxisti vuole dire anche rapporto e comunità) allora "passa *anche* attraverso il *buco del culo*"[208]. Allo stesso modo, le pratiche dis-identitarie e violente sono muscolesse. Ma qual è la fisiologia che consente loro di contrarsi e rilassarsi? Come le possiamo ispessire? Le modalità collettive di esposizione del sé hanno mostrato che l'interdipendenza dei corpi necessita di un supporto tecnologico (a sua volta muscolessa imprescindibile). Le restrizioni imposte dalla gestione della pandemia di covid-19 hanno esacerbato una revisione delle modalità di manifestazione pubblica già in corso. In riferimento alle piattaforme social, si parla spesso di attivismo performativo, definito non dall'onesta adesione a una causa ma spesso modellato sulle esigenze di brandizzazione del sé e di definizione di un'identità (e di un corpo) monolitica, coerente e omogenea. L'attivismo è confessionale e trasparente. Occorre, anche qui, riterritorializzare i dispositivi tecnologici, perché in nessun caso l'azione corporea e la proposizione di istanze ne è separabile.

Nel 1986, la SIP (oggi Telecom Italia) diffonde sul territorio nazionale il Videotel, antenato delle chat istantanee. Nato come terminale professionale (utilizzato da ragionierɜ, banchierɜ e cittadinɜ per tenere sotto controllo i propri conti o interfacciarsi con uffici pubblici e privati), fu più che altro utilizzato come spazio ludico, "mezzo potentissimo. Incredibile"[209]. Infatti, il dispositivo era di facile utilizzo, la connessione immediata e si poteva accedere a numerose aree tematiche. Il Videotel divenne ben presto "un'orgia di lettere d'amore" – come lo descrisse moralisticamente Uno Mattina nel 1989. Una volta loggatə nella pagina prescelta, l'utente era completamente anonimə, identificatə esclusivamente da uno pseudonimo (una maschera opaca), e poteva dare libero sfogo alla fantasia.

Helena Velena, anima della contro-cultura e del cyberpunk italiano, cantante e attivista per i diritti transgender, ne intesse le lodi in *Dal Cybersex al transgender* – oggi ingenuo perché descrive tecnologie informatiche desuete ma ancora arma efficace per un terrorismo dell'identità e una dislocazione del sé. La quasi totalità

208 Luciano Parinetto, "L'utopia del diavolo" (1977), op. cit., p. 211.
209 Helena Velena, *Dal Cybersex al transgender. Tecnologie, identità e politiche di liberazione* (1995), Castelvecchi, Roma 1998, p. 100.

del traffico generato dal Videotel era legato a messaggerie erotiche e pornografiche in cui lɜ utenti scopavano con le parole. In queste stanze virtuali si consumava *cybersex*. Per Velena, questa modalità di incontro (una prossimità anche fisica) è pratica di liberazione immaginativa, "esperimento di antropologia culturale sul territorio del proprio corpo (e non solo)"[210], momento di studio, analisi e sperimentazione di ruoli-comportamenti-preferenze sessuali e di genere, "una sorta di shuttle sociobiologico, dove in assenza di gravità etico-morale-politica sia possibile sintetizzare la 'sexualis persona' [...] del futuro"[211]. Il *cybersex* risponde alla logica dell'ano: nel mondo del Videotel, il corpo è "tutte, tutto, dappertutto" e può essere continuamente reinventato. A differenza dell'attivismo performativo e dell'identità social, il *cybersex* incoraggia i tentativi perché permette di raccontare le mille versioni di sé (che si è o si vorrebbe essere al contempo). In questo senso, è schizofrenico. Soprattutto, continua Velena, il *cybersex* utilizza le tecnologie per creare una rete di risorse, progettualità e istanze che comprendono la pratica di liberazione come un esercizio 'finzionale' collettivo: unire "mille pesciolini nel mare di Internet, per creare un grande pesce virtuale che possa fermare il pescecane della Norma"[212]. Il *cybersex* non è trasparente. Al contrario è una guerriglia culturale e semiotica che a(r)ma i corpi e li trasfigura "tra il possibile e l'improbabile, tra il desiderabile e il già realizzabile"[213]. In quanto pratica dis-identitaria, è muscolessa.

Vediamo il corpo collettivo, la sua struttura ossea e le sue fibre muscolose. Il tessuto connettivo, i fasci di nervi, gli organi polimorfi e prolifici sono i nostri corpi, subalterni, dissidenti, militarizzati, violenti, finti, e mutualmente solidali. La mutua solidarietà è assorbita dalle retoriche del sé che mercificano l'accettazione dei corpi non conformi – grassi, trans, queer, disabili – agli standard estetico-funzionali della società eteropatriarcale e capitalista tramite processi di sessualizzazione o vittimizzazione, e conseguente gestione del consenso. Pertanto, la ricomposizione del proprio corpo (e della propria immagine) e la sua congiunzione con la collettività passano per tramite dell'esclusività della propria posizione e dell'attrattiva del proprio *brand*. Possiamo immaginare un tessuto collettivo diverso?

TOMBOYS DON'T CRY (TBD'C) è una piattaforma queer di creature di qualsiasi genere che dal 2011 sperimenta il corpo collettivo al di sotto della propria epidermide, come sangue nelle proprie vene. Solidarietà, dislocazione fisica e corporale, guerriglia urbana, eroticizzazione collettiva e diffusa non sono suggestioni ma – sempre nell'ottica di un non-ancora-qui – definiscono i confini sfumati, opachi e scuri del corpo che presentano.

210 Ivi, p. 112.
211 Ivi, p. 111.
212 Ivi, p. 117.
213 Ivi, p. 191.

TOMBOYS DON'T CRY - ARCHIVIO TOMBOYS DON'T CRY

Soundcheck della musicista ANDREA (Andrea Noce), TBD'C in collaborazione con Key Lime High, Toilet Club, Milano, 2011

Scritta apparsa sul vetro dello spazio in cui si è svolta la festa di capodanno TBD'C per Bestie Preziose, Fantasticdyke, Wondergay, Absolute Beginners & Girls Like You, Medionauta, Milano, 2011/2012

Mano tatuata di Matteo Munster Mena con scultura per la lettura del palmo, nel contesto di *Nail Bar*, momento performativo di TBD'C dedicato alla decorazione informale e brutalista delle unghie, rivolto alla comunità lesbica e queer, Mono Bar, Milano, 2012 (grazie a Matteo Munster Mena)

Catena, Adele H, Tzaziky & Crack e S/HE posano sui titoli di coda della rassegna video "Genre-Specific Xperience" di Fatima Al Qadiri, Milano, 2012

Adele H e Zoe De Luca durante una serata TBD'C, Love, Milano, 2014

Momento di raduno intorno allo striscione LGBTQAIXYZ, come forma di partecipazione autonoma e non ufficiale da parte di TBD'C al Pride di Milano (dell'organizzazione della manifestazione non si condividono le modalità, l'etica e gli obiettivi), 2016

Pratica di scrittura illegale urbana con spray. La frase (ripetuta occasionalmente) si riferisce a quell'attitudine del margine che spesso sprona a uscire fuori dalla propria zona comfort per misurarsi con altri mondi e altre storie, Milano, 2018

Logo TBD'C, serie di t-shirt, adesivi e timbro per epidermide come accesso al club, 2018

Immagine per il mixtape di Ashasha e Tzaziky & Crack in occasione della collaborazione con "Cruising Pavilion" a cura di Pierre-Alexandre Mateos, Rasmus Myrup, Octave Perrault and Charles Teyssou, 16. Mostra Internazionale di Architettura, Spazio Punch, Venezia, 2018 (grazie a Enrica Cavarzan)

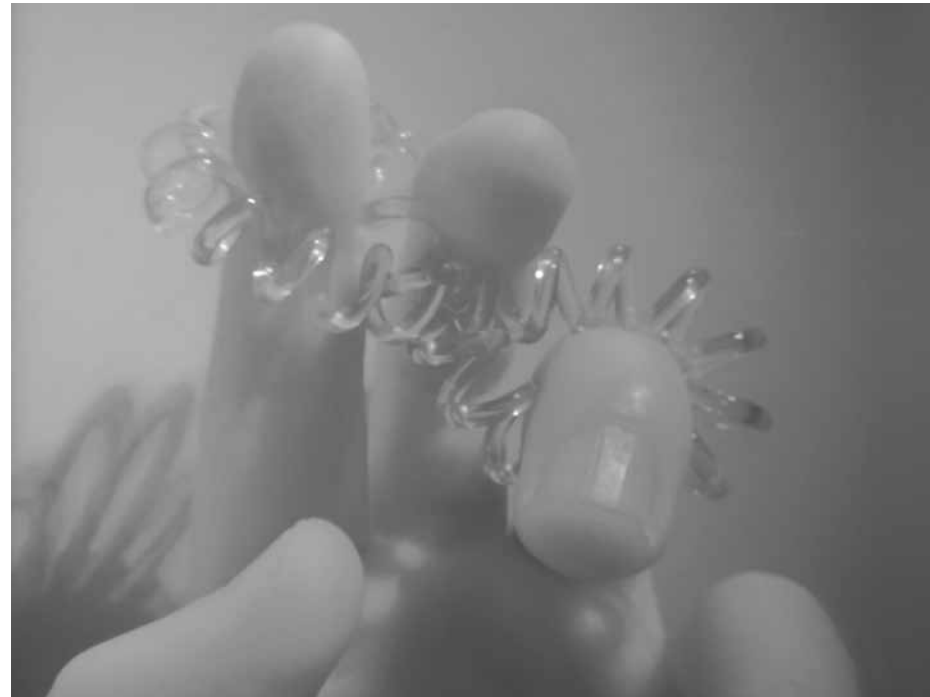
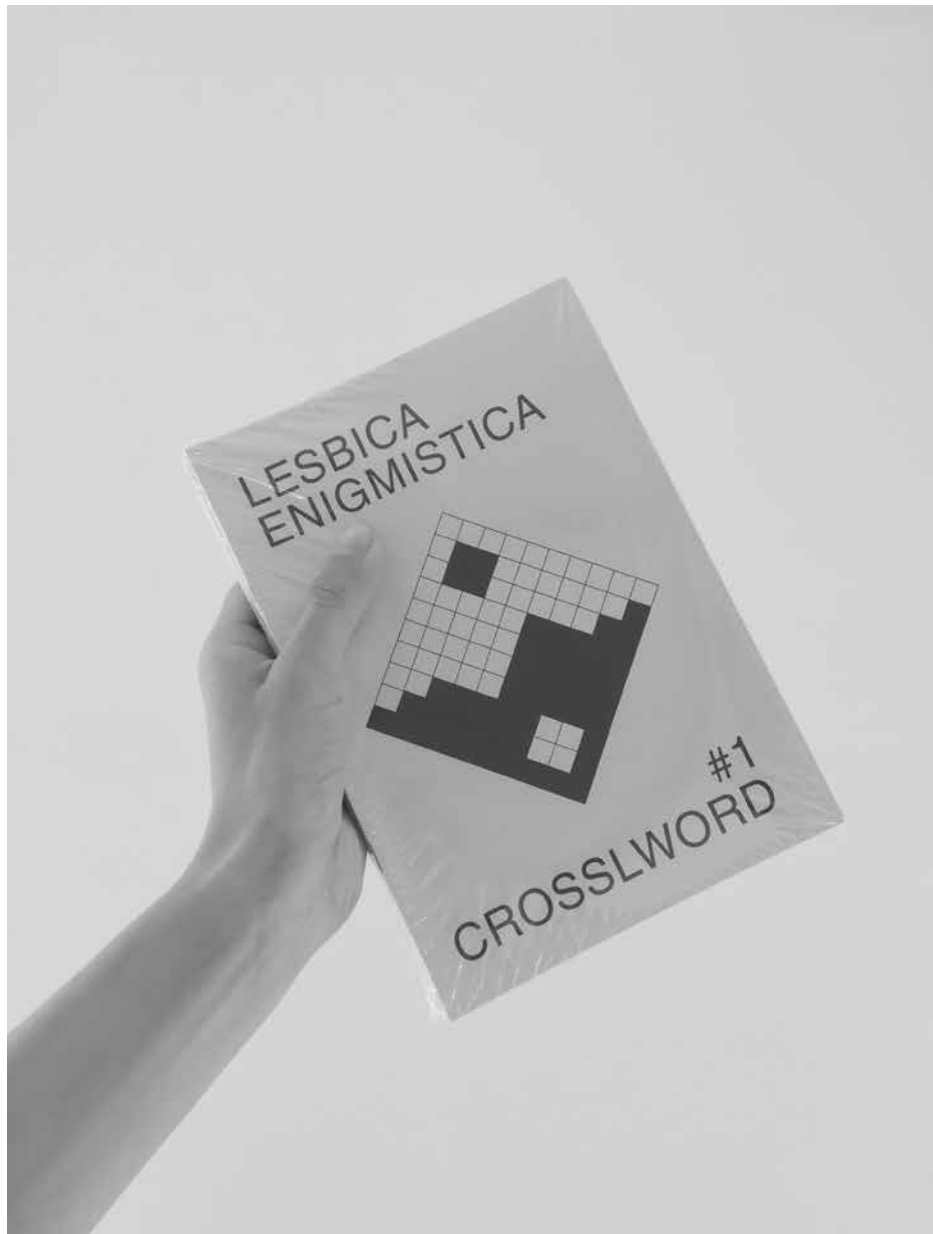



Immagine per la performance sonora *Pleasure and Deficit* di Tzaziky & Crack nel contesto del progetto *DEMIMMONDE,* a cura di Federica Buzzi, Hectolitre, Bruxelles, 2019

Striscione utilizzato per la partecipazione autonoma e non ufficiale di TBD'C al Pride di Milano, che subito dopo la manifestazione è stato appeso nel luogo in cui si è svolta la serata omonima con DJ set di Alieni, Ashasha, Petra, Tzaziky & Crack e il live di Miragal, musicista italiana di origine marocchina. *Cruising Utopia* è un omaggio al titolo del libro scritto nel 2009 dal teorico queer cubano/statunitense José Esteban Muñoz (1967–2013). LUMe – Laboratorio Universitario Metropolitano – occupato, Milano, 2019

Cruising Utopia, particolare dell'after Pride a cura di TBD'C con DJ set di Alieni, Ashasha, Petra, Tzaziky & Crack e il live di Miragal, musicista italiana di origine marocchina. LUMe – Laboratorio Universitario Metropolitano – occupato, Milano, 2019 (grazie a Petra Rocca)

Cruising Utopia, particolare dell'after Pride a cura di TBD'C. LUMe – Laboratorio Universitario Metropolitano – occupato, Milano, 2019 (grazie ad Antonio Barletta)

Cruising Utopia, particolare dell'after Pride a cura di TBD'C. LUMe – Laboratorio Universitario Metropolitano – occupato, Milano, 2019 (grazie a Sonia Garcia)

Primo numero della zine "Lesbica Enigmistica" che, in modo ludico e partecipativo, mira a indagare la storia, gli aneddoti, i cliché e le sfumature della cultura lesbica+. A5, 24 pp., edizione di 100, 2019

Adesivo per comunicare quel desiderio di prossimità e condivisione nel buio, al di fuori della dimensione digitale, sia che si tratti di luoghi per incontri fisici espliciti, che di sale cinematografiche o semplicemente di una camera oscura per sviluppare qualcosa. Vinile per esterno, 7 × 21 cm, edizione di 200, 2019

Interpretazione di una delle statue della Gaité Lyrique, nel contesto del festival queer Loud & Proud – a cura di Fanny Coral, Alexandre Gaulmin, Anne Pauly, Benoît Rousseau – in cui TBD'C è statǝ invitatǝ con la pratica performativa di *Nail Bar*, l'hacked apparel *BAFFALO* e la zine "Lesbica Enigmistica", Parigi, 2019 (grazie a Giulia Tognon)

Acid Tears, insegna decorata per la mostra *BAFFALO* per l'hacking apparel di TBD'C, con DJ set *Boiler Basement* di Petra e Tzaziky & Crack, EU~EU, Milano, 2020 (grazie a Natália Trejbalová e Nobile)

1994, immagine estratta dall'hacking Look Book per la linea fittizia di abbigliamento *BAFFALO* – fusione tra l'espressione 'baffa', modo informale per indicare una creatura lesbica e 'Buffalo' stile codificato negli anni Ottanta a Londra da Ray Petri. Foto di Ilenia Arosio, 2016 (grazie a Zara e Aziza Vasco)

Jeans #1, immagine estratta dall'hacking Look Book per la linea fittizia di abbigliamento *BAFFALO* – fusione tra l'espressione 'baffa', modo informale per indicare una creatura lesbica e 'Buffalo' stile codificato negli anni Ottanta a Londra da Ray Petri. Foto di Ilenia Arosio, 2016 (grazie a Zara e Aziza Vasco)

Moschettone, immagine estratta dall'hacking Look Book per la linea fittizia di abbigliamento *BAFFALO* – fusione tra l'espressione 'baffa', modo informale per indicare una creatura lesbica e 'Buffalo' stile codificato negli anni Ottanta a Londra da Ray Petri. Foto di Ilenia Arosio, 2016 (grazie a Zara e Aziza Vasco)

Le unghie della mano della DJ Cherry B Diamond decorate durante una delle session di *Nail Bar*, festival queer Loud & Proud, Gaîté Lyrique, Parigi, 2019

Unghie decorate durante *Nail Bar*, festival queer Loud & Proud, Gaité Lyrique, Parigi, 2019

Unghie decorate durante *Nail Bar*, festival queer Loud & Proud, Gaité Lyrique, Parigi, 2019

Unghie decorate durante *Nail Bar*, festival queer Loud & Proud, Gaité Lyrique, Parigi, 2019

In maniera intersezionale, lɜ TBD'C armano la loro pratica artistica rendendola sovversiva, sono imprendibili, imprevistɜ e cangianti. Flessibili come membrane si dilatano e connessɜ accolgono nuovi arti, cuori, cervelli e fegati, fluidificando le parti di cui sono compostɜ. La solidarietà, l'apertura (anale) è tessuto connettivo, nonché cifra di (r)esistenza.

TBD'C agisce come terrorista. Il club, come spazio reale di prossimità liquida e metafora di connessione sonora e visiva, è la somateca politica in cui le loro carni dis-identificate scopano. *Nail Bar*, progetto inaugurato nel 2012 e ospitato in contesti differenti (club, festival o locali), è un luogo sicuro in cui lɜ partecipanti si prendono cura lɜ unɜ dellɜ altrɜ dipingendosi e decorandosi le unghie. L'interdipendenza e la mutua solidarietà sono prossimità e contatto, l'intimità si sposta sulla superficie rigida e riflettente delle unghie, possibili zone erogene senza-genere, spazi di spossessamento, nuovi ani condivisi da tutti i corpi. La cura è tentativo fai-da-te amatoriale, per questo condiviso e inclusivo, sforzo sovversivo: è sesso degenitalizzato – sfiorandosi, la carni si lambiscono e i corpi si intersecano. Al grido di "Le ragazze di periferia sono il futuro!"[214], vengono definite nuove bio-geografie in cui la saliva, il sudore e le lacrime sono gesti e linguaggio. Un brusio 'plurifonico' combina elettronica, bassi profondi, vociare indistinto in una lingua semantica, illogica e, necessariamente, disorganizzata. Tra i peli, i tatuaggi, i capezzoli turgidi e le ascelle bagnate fa *cruising* il corpo collettivo che è già qui, 'ora'.

214 Lo slogan è scritto illegalmente sulle facciate di palazzi da TBD'C e si riferisce a quell'attitudine del margine che sprona a uscire fuori dalla propria zona comfort per misurarsi con altre storie. La prima apparizione risale al 2018 a Milano.

SANGUE E SOLE

La nostra utopia è ideologia.

Antonio Gramsci[215], nel suo progetto di revisione del sistema marxista, sosteneva che le ideologie fossero il terreno su cui ci muoviamo e, quindi, precedessero le nostre scelte, i comportamenti e le azioni. Un'ideologia utopistica è il sangue nelle vene del corpo collettivo, il motore che lo mobilita e lo vivifica, l'orizzonte di eventualità polimorfe estese in un tempo disarticolato.

Nella folla abbiamo intravisto il Pervertito, violento, disorganizzato e dis-identificato. Ne abbiamo leccato le cicatrici esposte. Per mano, ci ha indicato il contrattacco, fondato sui piaceri, i desideri e le perversioni. È lui che ci ha reso un corpo collettivo: desiderante, errante, erotico, terrorista e sessuale, suggerendoci la via di uscita dal büs e sussurrandoci di farci sole. In apertura de *L'ano solare*, Bataille scrive "Io sono il sole"[216], nel verbo essere comprime tutta la frenesia amorosa e la vulcanica eruzione che scompaginano il soggetto.

Ecco allora, noi siamo il sole.

Nella città che immagino, non siamo altro che corpo collettivo. Cosa abbiamo deciso che fosse meglio lasciarsi alle spalle? Nella città che ci immaginiamo le piazze sono teatri all'aperto e le strade di pubblica proprietà. Nella città che immaginiamo non siamo autori, ma gesti generosi. Non dobbiamo metterci in posa.

Nella città che mi immagino, il rosso è la fine. Una fine che dà significato a tutto. Un rosso intenso, spesso e scuro che nessuno può usare per spaventare nessun'altra. Nella città che mi immagino, i papaveri e i tulipani circondano la città. In memoria di coloro che non sono più con noi.

ci vediamo lì
dove il reame del sensibile raccoglie umidità
unite nel pianto e nel canto
tutte tutto dappertutto
ti presto una spalla per piangere
tra il tocco e il tatto c'è tutto il mondo
tu sei l'osso sacro della mia spina dorsale[217].

Il Colorificio

215 Cfr. Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere* (1948–1951), ed. critica dell'Istituto Gramsci, V. Gerratana (a cura di), Einaudi, Torino 1975.

216 Georges Bataille, *L'ano solare* (1931), trad. it. di S. Finzi, SE, Milano 1998, p. 11.

217 Le parole sono tratte dallo script di *The City We Imagine* (2021), opera di Giulia Crispiani e Golrokh Nafisi. L'opera è stata concepita per l'edizione 2021 di Live Works ed è stata presentata a luglio 2021 al Live Works Summit a Centrale Fies, Dro.

CODA

SIMPOSIO – LA SANTA IPOCONDRIACA
La Scuola della Fine del Tempo

Il Simposio è un dispositivo teatrale ideato per invocare un luogo del passato: l'aula dell'università Paris 8 dove Gilles Deleuze ha tenuto le sue lezioni tra gli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso. Questo spazio viene rianimato e abitato da chi partecipa a *Il Simposio,* diventando un perimetro in cui si possono manifestare persone, discorsi e corpi appartenenti a temporalità e latitudini anche molto lontane tra loro. Attraverso la lettura collettiva di una partitura teatrale composta dalle parole di diversi personaggi, il simposio prevede la ripetizione e trasformazione di una serie di dialoghi ed enunciazioni, diventando la sede di un rituale attraverso cui il pensiero può essere condiviso e incarnato. Le figure che abitano *Il Simposio* sono autrici reali e personaggi fittizi, presenze fantasmatiche e corpi estatici, invitati a dare voce a dialoghi mancati e dare corpo a incontri che non sono mai avvenuti.

L'evento da cui prende le mosse *Il Simposio* è un seminario sull'ipocondria che Deleuze avrebbe voluto tenere ma non ha mai avuto il tempo di organizzare. Il simposio mancato avrebbe tentato di riabilitare l'ipocondria dalla tradizionale valutazione clinica che la descrive come una condizione di 'difetto', per soffermarsi su come possa venire invece letta come una forma intensificata di percezione: secondo Deleuze è la vita 'normale' che prescrive la filtrazione e l'intorpidimento del flusso di micro-percezioni che la persona definita come ipocondriaca ha invece la capacità di esperire. A partire dall'ipocondria come una forma di attenzione più chiara e violenta della nostra presenza, *Il Simposio* accoglie riflessioni e sperimentazioni che individuano il corpo come il luogo d'incontro di un campo di forze umane e non umane, e le pratiche somatiche come uno strumento per la produzione di nuove forme di conoscenza, postura e attenzione collettive.

PERSONAGGI

Alex (moderatrice): Modera la discussione, lo spazio e il tempo nelle loro sovrapposizioni e coaguli. Ha novantacinque anni, nessuno sa da dove viene e qual è il suo vero nome. Dopo una carriera come cantante d'opera tra Atene e Tunisi, è diventata l'unica donna a conseguire il titolo di lama nel Buddhismo tibetano con il nome di Yeshe Tome, Lampada di Saggezza. Ex allieva di Madame Blavatsky, concepisce il mondo a partire dal concetto di 'movimento puro', una concatenazione velocissima di flash (*tsul*) dal quale scaturiscono

gli oggetti che lo compongono. Negli anni si è specializzata nelle scienze occulte praticando l'eremitaggio estremo sulle alture del Tibet dove ha imparato la tecnica del tummo, una mobilitazione di energia interna in grado di generare calore. L'ultima volta che rinnoverà il suo passaporto avrà cento anni.

Simon: Simone Weil ha quattordici anni, è nel mezzo della sua prima crisi esistenziale. Afferma di essere stata avvelenata da bambina, e che questo l'abbia resa "tutta da rifare". Veste abiti maschili, fuma, si fa chiamare Simon. È misofoba e di salute cagionevole. Legge fluentemente il greco antico e il sanscrito, sostiene le lotte dei lavoratori e si dichiara bolscevica dall'età di dieci anni. Viene chiamata 'la vergine rossa' e 'la marziana'. A trentaquattro anni morirà per un digiuno autoimposto, o "divorata da Dio" come qualcuno ha suggerito. Chris Kraus la userà come sua alter ego nel libro *Aliens & Anorexia.*

Gilles: Gilles Deleuze ha quarantotto anni e ha appena terminato di scrivere *L'anti-Edipo* assieme allo psicanalista francese Félix Guattari. Non sopporta il dualismo cartesiano, professa il divenire continuo e ha una forte simpatia per l'ipocondria. Sin dalla giovane età soffre di disturbi respiratori. Le unghie delle sue mani sono incredibilmente lunghe, a tal punto da arricciarsi sulla punta. A settant'anni, non sopportando più il suo deterioramento fisiologico causato da una malattia ai polmoni, si lancerà dalla finestra della sua casa di Parigi.

Claire: Claire Parnet è una giornalista e scrive anche per la televisione. Ha l'età esatta che aveva Gilles quando hanno scritto insieme *Le Conversazioni*. Il corpo di Claire contiene tanti corpi, e la sua voce racchiude tutte le voci di coloro con cui Gilles ha scritto o che hanno scritto su di lui: Aaron, Félix, Deborah, Bob, Carmelo, Giorgio, Antonella... Per questo, in questa occasione, parlerà sempre al plurale.

William: William Burroughs ha trentasei anni e fino alla fine dei suoi giorni sarà dipendente dall'eroina. Tra le sue principali preoccupazioni ci sono la magia, che pratica quotidianamente coltivando varie tecniche di veggenza, magnetismo e influenza sugli eventi esterni, tra cui il Playback, una tecnica di malocchio, applicata da lui personalmente contro il Moka Bar di Londra e la chiesa di Scientology. Al momento è addormentato su una sedia, indossa degli occhiali da sole, tra poco partirà per Città del Messico dove

sparerà a sua moglie, Joan Vollmer, cercando di mimare l'episodio della mela di Guglielmo Tell.

Mickey: Mickey Sachs scrive sceneggiature per la televisione per vivere, ed è ossessionato dall'idea di avere un male incurabile. L'ipocondria lo porterà a capire più profondamente il senso dell'esistenza e a trovare un nuovo amore.

Dr. Wilkes: È un dottore. È l'unica cosa che si sa di lui.

Dr. Abel: È il dottore di famiglia di Mickey e ha negli anni familiarizzato con l'ipocondria di cui tutta la famiglia di Mickey è pervasa.

Coro: Il coro è un corpo polifonico che si situa tra i diversi spazi e le molteplici temporalità del simposio amplificando e moltiplicando le voci che lo attraversano a seconda dell'urgenza del gruppo in quel momento.

RITUALE DI INVOCAZIONE:
lo spazio chiama un altro spazio, i corpi chiamano altri corpi

Coro: *Entendez*. Udite. *Hear. Hört mal*.

Corridoi di linoleum verdastro, luci al neon, bacheche lungo le pareti. L'università Paris 8 ancora nella sua sede di Vincennes, prima che la conoscenza venisse smembrata e sparpagliata da un estremo all'altro della pianta urbana di Parigi. Banchi in formica, una lavagna verde di acciaio smaltato, la folla ammassata, densa e curiosa attorno a un piccolo gruppo di persone che stanno al centro della stanza. È l'aula di Gilles Deleuze. Lo si intravede in mezzo alla foresta di teste, sta fumando, aggiungendo fumo alla nuvola già densa delle sigarette degli altri.

La Scuola della Fine del Tempo: Quello che stiamo per fare oggi è un esercizio di teleplastia.
Spazi, corpi e tempi, verranno a ripetersi e a sovrapporsi.
Gli spazi che evocheremo esistono su numerose scale temporali.
I corpi che abiteremo ce li portiamo già addosso.

Silenzio.

Chiudi gli occhi.
Ora concentrati.

ESERCIZI DI SINTONIZZAZIONE:
[Le persone presenti compiono un rituale coreografico di iniziazione]

Alex: Benvenute a tutti, è con estremo piacere che apro questo evento dedicato al tema dell'ipocondria. Sono molto felice di avere qui con me le care colleghi che hanno deciso di nutrire la discussione di oggi e di partecipare a questo speciale incontro sull'ipocondria intensamente desiderato da Gilles. Una premessa che desidero fare è che questo simposio non funziona con macchine binarie: domanda-risposta, maschile-femminile, uomo-animale, ecc. Pensiamolo come una conversazione, semplicemente il profilo di un divenire. Come una borsa in cui raccolgo tutto ciò che trovo, purché in quella borsa ci metta anche me stessa: trovare, incontrare e rubare, invece di regolare, riconoscere e giudicare.

Claire: Le domande sono *fabrications,* vengono inventate, come qualsiasi altra cosa. Se non ti è permesso di inventare le tue domande, prendendo elementi da ogni parte, se le domande ti vengono 'poste' da qualcun altro, è difficile avere qualcosa da dire. Oggi abbiamo a nostra disposizione nuovi modi di leggere, e forse di scrivere. Questo è il modo in cui vogliamo leggere: tutte le traduzioni errate sono buone – sempre, purché non consistano in interpretazioni ma riguardino l'uso del libro: purché ne moltiplichino l'uso, purché creino un'altra lingua all'interno della sua lingua.
Il nostro punto di partenza sarà questo: l'ipocondria non è tanto una malattia, e specialmente non una 'malattia immaginaria' come spesso viene raccontata, ma piuttosto una strana forma di attenzione, una forma di percezione intensificata. La persona ipocondriaca è un soggetto che vede ciò che non dovrebbe vedere e sente ciò che non dovrebbe sentire. Percepisce, per esempio, la morte microscopica di migliaia di singole cellule, o concepisce una disposizione completamente diversa dei suoi organi…

Alex: Il punto non è romanticizzare una seria condizione clinica, ma mettere in discussione la medicalizzazione di quella che potremmo definire una forma radicale di attenzione. Potremmo parlare di una funzione *politica* dell'ipocondria.

Claire: La persona ipocondriaca è più vicina delle altre alla materia

grezza dell'esperienza, è più un *malade originaire* che un *malade imaginaire*. L'ipocondria non è un difetto o un malfunzionamento dei sensi, è la vita 'normale' invece che si basa sulla filtrazione e l'intorpidimento del flusso di micro-percezioni che l'ipocondriaca sente troppo acutamente e conosce fin troppo bene. La speciale simpatia di Gilles verso questa condizione deriva da quella che vede come la sua combinazione unica di forze, una fragilità e vulnerabilità che non è solo una debolezza, una diminuzione dei poteri di azione del corpo, ma anche la possibilità di qualcosa di inedito: un *sensorium* più esteso, più violento e più autentico, che produce "nuove possibilità di vita".

Alex: Nel soggetto ipocondriaco, la sofferenza è meno catturabile dai sistemi di rappresentazione, meno corrotta da sogni e fantasie, e più vicina al cuore pulsante della realtà: desiderio o godimento.

Simon: L'attenzione ha *sempre* a che fare con il desiderio. Non con la volontà, ma con il desiderio o, più esattamente, con il consenso e con la generosità. Attenzione è svuotare il corpo, riversare generosamente la sua energia su altro. Noi liberiamo energia in noi stesse, ma quell'energia si riattacca a noi costantemente. Come possiamo liberarla, liberarcene, del tutto? Dobbiamo *desiderare* che accada – desiderarlo veramente ma semplicemente desiderarlo senza mai cercare di realizzarlo.

Gilles: Non si tratta di desiderio, e allo stesso tempo si tratta proprio di desiderio. Non è affatto una nozione o un concetto, ma una pratica, un insieme di pratiche. Infatti, non raggiungi mai il Corpo senza Organi, non puoi raggiungerlo, sei sempre e per sempre in procinto di raggiungerlo, è un limite. La gente chiede, allora cos'è questo Corpo senza Organi? – Ma tu *sei già* sul Corpo senza Organi, ci zampetti sopra come un parassita, brancoli come una persona cieca, o corri come un pazzo: viaggiatore del deserto e nomade delle steppe. Sul Corpo senza Organi dormiamo, esattamente come nelle nostre vite da svegli combattiamo – combattiamo e siamo combattute – cerchiamo il nostro posto, sperimentiamo indicibili felicità e favolose sconfitte; su di esso penetriamo e siamo penetrati: su di esso amiamo.

Coro: *Come un branco di lupi*
Che scende dagli altipiani ululando
O uno sciame di api
Accanite divoratrici di petali odoranti

Alex: Il Corpo senza Organi è un fantasma che ci abita collettivamente, in maniera discontinua. A volte sembra di sentirlo arrivare, si manifesta in maniera sottile, ma a un certo punto diventa chiara una nuova mappa sconosciuta e anche un po' spaventosa.

Simon: Solo attraverso l'opera soprannaturale della grazia un'anima può passare attraverso il proprio annientamento, per arrivare al luogo, l'unico luogo, dove può ottenere quel tipo di attenzione che può aprirsi alla verità e alla sofferenza. Un singolo momento di vera sofferenza ti connette istantaneamente con tutta la sofferenza del mondo, e puoi sentire la sofferenza di tutti gli altri corpi abitare il tuo. Il nome di questa attenzione intensa, pura, disinteressata, gratuita, generosa è amore. Ma se non conosci confini tra il tuo e gli altri corpi, se finisci per perderti in quello che stai sentendo, quello è uno stato che si avvicina molto alla follia.

Gilles: Vibrazioni, rotazioni, vortici, gravitazioni, danze e salti che toccano direttamente la mente. *Another race of vibrations, / The sea of the simulation.*

Coro: *Inneres Auge, das innere Auge*
Cosa dice il tuo corpo della tua anima?

Alex: Ora giriamo la nostra attenzione verso un altro luogo, un altro contesto, un promontorio da cui poter osservare la prodiga esuberanza dell'iper-percezione ipocondriaca. Si tratta dello studio del Dr. Abel. Qui, i corpi vengono guardati da occhi diversi, occhi speciali, che fomentano grande fantasia sul destino dei corpi stessi, sulle loro metamorfosi e future alleanze o discordie. Lo studio del Dr. Abel è un luogo di proliferazione e di moltiplicazione di corpi nei corpi, di mappe anarchiche e carnali.

PRENDIAMO IL TEMPO PER INVOCARE QUESTO SPAZIO
[La moderatrice compie il rituale di invocazione]

[Il coro esegue una serie di spostamenti nello spazio e di gorgoglii vocali, per poi fermarsi in una precisa configurazione]

Coro / Mickey:
MhhhhhhMMMMMMMMhhhhhhhhhhhMMMMMMM-Mhhhhhhhhh
[Il coro incanala e impersona Mickey, alle volte con una

sola voce, alle volte con più voci, alle volte con tutte le voci all'unisono]

Dr. Abel: Beh, qual è il problema questa volta?

Coro / Mickey: Questa volta credo davvero di avere qualcosa. Cioè ne sono assolutamente convinto, non come quando avevo un fatto di adenoidi e poi ho realizzato che non le avevo più...

Dr. Abel: [interrompendo] Mi hai detto per telefono che hai avuto delle vertigini

Coro / Mickey: [sfregando nervosamente le mani sulle ginocchia] Beh si, un po' di vertigini, e penso, di stare sviluppando una perdita dell'udito al mio orecchio destro [tirandosi l'orecchio e gesticolando]... o al sinistro, il, il sinistro... oh, n-n-n-o.
No mi scusi. Era il destro, il mio destro, il mio orecchio destro o il mio sinistro.

[Dr. Abel ridacchia]

Coro / Mickey: [annuendo e gesticolando] Ora non riesco a ricordare.

Dr. Abel: Diamo un'occhiata. [Il Dr. Abel visita Mickey] Beh, purtroppo c'è una sensibile riduzione nel campo alto decibel dell'orecchio destro.

Coro / Mickey: Davvero?!

Dr. Abel: È stato esposto a rumori forti recentemente, o a qualche virus?

Coro / Mickey: No, sono stato perfettamente sano.
Mi conosce... io immagino sempre di avere cose...

Dr. Abel: Da quando te ne sei accorto?

Coro / Mickey: Oh, uh, più o meno un mese fa. Che cos'ho?

Dr. Abel: Hai avuto attacchi di vertigini? [sospirando]

Senti anche degli squilli o dei ronzii?
Hai notato uno di questi sintomi?

Coro / Mickey: [gesticolando] Sì, ora che me lo dice sento degli squilli e dei ronzii.
Sto diventando sordo o altro?

Dr. Abel: Ed è solo in un orecchio?

Coro / Mickey: [pizzicandosi le dita] Sì, perché? Sarebbe meglio avere problemi in entrambe?!

Dr. Abel: Vorrei che facessi degli esami in ospedale.

Coro / Mickey: In ospedale? Che tipo di esami?

Dr. Abel: [sospirando] Non allarmarti. Sono esami audiometrici più sofisticati che non posso realizzare qui.
Voglio dire… non è niente.

Coro / Mickey: [gesticolando] Beh, se non è niente, perché devo andare in ospedale?
Sento perfettamente, cioè, va bene, ho una debolezza sui decibel più alti. Se mai, non andrò più all'opera.

Dr. Abel: Non andare in panico, voglio solo escludere ogni possibilità.

Coro / Mickey: Tipo cosa?!

Dr. Abel: [facendo di no con la testa] Ma nulla. Non ti fidi di me?

[Alex, Gilles e Claire commentano sussurrando]

Alex: Beckett avrebbe detto: il punto non è smettere di lamentarsi, ma piuttosto lamentarsi meglio; o per fare una variazione da *L'anti-Edipo* "Il lamento non è nient'altro che una canzone di vita".

Coro: La mia anima non stilla miele e dolcezze, *happiness and truth.*
Il lamento è una canzone di vita, *happiness and truth.*

Gilles: L'intensità del loro lamento è bellissima, sublime.

Claire: Un ipocondriaco che lamenta il più piccolo disagio di uno dei suoi organi ribelli è un modello migliore di un nevrotico tormentato dal fantasma di suo padre morto.

Coro / Mickey: Eh, uh, salve, dottor Wilkes? Dott. Wilkes, sono Mickey Sachs. Ha un minuto? voglio farle una domanda.

Dr. Wilkes: Certo, Mickey. Come va?

Coro / Mickey: Ho… Se hai una perdita dell'udito in un orecchio, e non viene da un, uh, virus o da un forte rumore o altro, cos-cosa sono le possibilità?

Dr. Wilkes: Può essere un po' tutto. Spesso è ereditario. Influenza, anche un piccolo rumore può esserne la causa.

Coro / Mickey: Uh, giusto, ma… ma niente di peggio?

Dr. Wilkes: Beh, sì, immagino che il, uh, lato più oscuro dello spettro di possibilità sarebbe un tumore al cervello.

Coro / Mickey: Davvero?!

Gilles: *Corpus* e *Socius*, politica e sperimentazione. Non ti permettono mai di sperimentare in pace. Il Corpo senza Organi: è già in atto nel momento in cui il corpo ne ha abbastanza dei suoi organi e vuole spogliarsene, o li perde. Una lunga processione. Il 'corpo ipocondriaco': gli organi sono distrutti, il danno è già stato fatto, non succede più nulla.

Coro: Non ho più cervello, nervi, petto, stomaco, fegato. Tutto ciò che mi resta sono la pelle e le ossa di un corpo disorganizzato.
Happiness and truth.

Simon: La sensazione che ti esploda la testa, la sensazione che il cranio possa esserti esportato via, esplodendo, la sensazione che il midollo spinale ti si comprima tutto nel cervello, la sensazione che il cervello ti si raggrinzisca, la sensazione di trovarsi sotto una corrente, continua, impercettibile che ti trascina lontano, la sensazione che l'anima ti pisci via dal corpo, come quando non si riesce a trattenere l'urina… Se l''io' è l'unica cosa che possediamo veramente, dobbiamo distruggerlo. Dobbiamo usare l'io per distruggere l''io'.

William: [si alza improvvisamente ed esclama] Il corpo umano è scandalosamente inefficiente. Invece di una bocca e di un ano, perché non avere un solo buco buono a tutti gli usi per mangiare ed espellere? Potremmo tappare naso e bocca, riempire lo stomaco, e praticare un foro per l'aria direttamente nei polmoni dove avrebbe dovuto essere fin dall'inizio…

Gilles: Perché una così squallida sfilata di corpi risucchiati, catatonici, vetrificati, ricuciti, quando il Corpo senza Organi è anche pieno di allegria, di estasi e di danza? Allora perché questi esempi, perché dobbiamo iniziare da lì?

Simon: Il fondatore del butō Tatsumi Hijikata diceva che chi danza deve essere consapevole del cadavere che si trascina sempre appresso.

William: Vi ho mai detto dell'uomo che aveva insegnato a parlare al suo sedere? Tutto l'addome si muoveva su e giù, capisci, scorreggiando parole. Non ho mai sentito nulla di simile. Questo sedere aveva una specie di frequenza viscerale. Ti prendeva giù in basso come se dovessi andare al cesso. Sai quando il vecchio colon ti dà di gomito e ti senti qualcosa di freddo dentro, e sai che tutto quel che ti resta da fare è andare? Bene, questo modo di parlare ti prendeva là, un suono denso, gorgogliante e stagnante, un suono che potevi odorare.

Gilles: È davvero così triste e pericoloso essere stufe di vedere con i propri occhi, respirare con i polmoni, deglutire con la bocca, parlare con la lingua, pensare con il cervello, avere ano e laringe, testa e gambe? Perché non camminare invece sulla testa, cantare con i seni nasali, vedere attraverso la pelle, respirare con la pancia: la semplice Cosa, l'Entità, il Corpo pieno, il Viaggio stazionario, l'Anoressia, la Visione cutanea, lo Yoga, Krishna, l'Amore, la Sperimentazione.

William: [si alza in piedi cambiando il tono della voce, come se stesse per raccontare una favola o un'antica leggenda] Dopo un po' il sedere cominciò a parlare da sé. Poi gli si svilupparono dei piccoli uncini ricurvi rasposi simili a denti e cominciò a mangiare. Poi si aprì una finestra attraverso i pantaloni e cominciò a parlare per la strada, gridando che voleva l'uguaglianza dei diritti. Si ubriacava, anche, e quando era sbronzo dava in ismanie che nessuno gli voleva bene. Alla fine si mise a parlare di continuo giorno e notte, e da parecchi isolati di distanza si poteva sentire il tizio che gli gridava di star zitto

e lo colpiva col pugno, ma nulla serviva e il sedere gli diceva: "Sei tu che alla fine ti azzittirai. Non io. Perché non abbiamo più bisogno di te qui in giro".

Gilles: Laddove la psicoanalisi dice "Fermatevi, ritrovate voi stesse", dovremmo dire invece "Andiamo ancora oltre, non abbiamo ancora trovato il nostro Corpo senza Organi, non ci siamo sufficientemente smantellate". Sostituire l'oblio all'anamnesi, la sperimentazione all'interpretazione. Trova il tuo corpo senza organi. Scopri come realizzarlo. È una questione di vita e morte, giovinezza e vecchiaia, tristezza e gioia. È lì dove tutto si svolge.

Alex: Nella fase finale dell'ipocondria tutti gli organi sono stati violentemente espulsi dal corpo, come con un coito o uno starnuto. L'attenzione ha scavallato il suo picco più alto e si è staccata dal suolo: è 'ek-statica', fuori da sé, già così lontana che comprende tutto il resto. Quello che con poca precisione chiamiamo 'corpo' – perché abbiamo solo parole inesatte per tentare di descrivere qualcosa esattamente – si rivela per quello che è: una sottile membrana pelosa che si estende a perdita d'occhio, che contiene una massa affollata di altri corpi, una serie infinita di Corpi senza Organi, sofferenti, desideranti e danzanti.

Claire: I corpi, sì… ma anche le qualità sono corpi, i respiri e le anime sono corpi, le azioni e le passioni stesse sono corpi. Tutto è composto di corpi: i corpi si compenetrano, si forzano, si avvelenano, si insinuano l'uno nell'altro, si ritirano, si rafforzano o si distruggono, come il fuoco penetra nel ferro e lo rende rosso, come il carnivoro divora la sua preda, l'amante entra nell'amato. C'è carne nel pane e pane nelle piante; questi corpi e molti altri entrano in tutti i corpi, per canali nascosti, ed evaporano insieme… Terribile festa di Tieste, incesto e divoratore, malattie che si nutrono nelle nostre cosce, tanti corpi che crescono nel nostro.

Gilles: Può esserci un deserto del corpo ipocondriaco, una steppa del corpo anoressico, una capitale del corpo paranoico: non sono metafore tra società e organismi, ma collettivi senza organi che si realizzano in un popolo, in una società, in un insieme di ambienti o un 'ego'. La storia viene costantemente rifatta da ciascuna di noi, sul proprio corpo. Quale personaggio famoso ti piacerebbe essere stato, in che periodo ti piacerebbe vivere? E se tu fossi una pianta, o un paesaggio? Ma tu sei già tutto questo, il tuo errore è semplicemente nelle risposte. Sei sempre un assemblaggio per

una macchina astratta, che si realizza altrove in altri assemblaggi. Sei sempre nel mezzo di qualcosa; pianta, animale o paesaggio. Conosciamo i nostri parenti e i nostri vicini, ma mai i nostri vicini di casa, che potrebbero provenire da un altro pianeta, che provengono *sempre* da un altro pianeta. Solo i vicini contano.

La storia è un'introduzione al delirio, ma, reciprocamente, il delirio è l'unica introduzione possibile alla storia.

[Fuori dalla finestra si sente avvicinarsi una banda, che in realtà è un'orchestra sinfonica che passava di là. Una musica magnificente e allo stesso tempo frenetica pervade lo spazio. Sembra una canzone contemporanea ma il suono è familiare, forse in verità è un'aria antichissima. Gilles smette di parlare. Alex scompare, nessuno sa dove è finita. Tutte le partecipanti al simposio iniziano a danzare]

FINE

I dialoghi di *Simposio – La Santa Ipocondriaca* sono liberamente adattati da frammenti di testo delle seguenti opere:

Franco Battiato, Manlio Sgalambro, *Inneres Auge*, Universal, Milano 2009
Franco Battiato, Manlio Sgalambro, *Ecco com'è che va il mondo*, Polygram, Amsterdam 1996
Franco Battiato, *No Time No Space*, EMI, Milano 1985
William Burroughs, *Il pasto nudo*, Ed. SugarCo, Milano 1997
Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Éditions Flammarion, Parigi 1996
Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'anti-Oedipe*, Les Éditions de Minuit, Parigi 1972
Chris Kraus, *Aliens & Anorexia*, Semiotext(e), Los Angeles 2000
André Lepecki, *Teleplastic Abduction: Subjectivity in the Age of ART, or Delirium for Psychoanalysis: Commentary on Simon's "Spoken Through Desire"*, New York University, New York 2013
Ulrike Meinhof, *Textes des prisonniers de la "Fraction Armée Rouge" et dernières lettres d'Ulrike Meinhof*, François Maspero, Parigi 1977
Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Éditions Flammarion, Parigi 1969
Aaron Schuster, *The Trouble with Pleasure: Deleuze and Psychoanalysis*, MIT Press, Cambridge (MA) 2016

Simone Weil, *Leçons de philosophie*, Librairie Plon, Parigi 1959
Simone Weil, *La connaissance surnaturelle*, Gallimard, Parigi 1950
Hannah and Her Sisters (1986), dir. Woody Allen, Onion Pictures, USA

CINEMAPOCALISSI

AORTA Films, *The OH Files*, 2015, still da video, 38'. Courtesy AORTA Films, Erykah Ohms e Toxic Shock

Tessa Hughes-Freeland, *Baby Doll*, 1982, still da video, video in bianco e nero su pellicola 16 mm, 3'. Courtesy Tessa Hughes-Freeland e Film-Makers Coop

Xavier Baert, *Extase*, 2006, still da video, video in bianco e nero su pellicola 16 mm,9'. Courtesy Xavier Baert e Collectif Jeune Cinéma

Amber Bemak, Nadia Granados, *Borderhole*, 2017, still da video, 14'. Courtesy Amber Bemak, Nadia Granados e Collectif Jeune Cinéma

Eric Pussyboy, Abigail Gnash, *Neurosex Pornoia*, 2015, still da video, 11'. Courtesy Eric Pussyboy, Abigail Gnash e Collectif Jeune Cinéma

Ediyporn, *Pornoblock Curirica de Ortoncha*, 2020, still da video, 12'. Courtesy Ediyporn

Barbara Hammer, *Dyketactics*, 1974, still da video, video a colori su pellicola 16 mm, 4'. Edizione di 7 + 2 AP. Courtesy KOW, Berlin, Electronic Arts Intermix (EAI), New York e The Estate of Barbara Hammer

Tessa Hughes-Freeland, *Baby Doll*, 1982, still da video, video in bianco e nero su pellicola 16 mm, 3'. Courtesy Tessa Hughes-Freeland e Film-Makers Coop

Amber Bemak, Nadia Granados, *Borderhole*, 2017, still da video, 14'. Courtesy Amber Bemak, Nadia Granados e Collectif Jeune Cinéma

MariaBasura, *Fuck the Fascism: El Cruce De Dos Mundos*, 2020, still da video, 9'. Courtesy MariaBasura

Joanna Rytel, *Flasher Girl On Tour*, 2010, still da video, 13'. Courtesy Joanna Rytel e FilmForm

Shu-Lea Cheang, *FLUIDØ*, 2017, still da video, 80'. Courtesy Shu-Lea Cheang e mappeal

De LaGrace Volcano, *Pansexual Public Porn aka The Adventures of Hans & Del*, 1996, still da video, 11'. Courtesy Del LaGrace Volcano e Le Peuple Qui Manque

Marc Caro, *Exercice of Steel*, 1998, still da video, 3'. Courtesy Marc Caro e Coralie Trinh Thi

MariaBasura, *Fuck the Fascism in Rome*, 2017, still da video, 12'. Courtesy MariaBasura

Jean Genet, *Un Chant d'Amour*, 1950, still da video, video muto in bianco e nero su pellicola 35 mm, 25'. Courtesy Collectif Jeune Cinéma

Cade, *Zero*, 2020, still da video, 8'. Courtesy Cade

Annie Sprinkle, *Herstory of Porn*, 1999, still da video, 68'. Courtesy Annie Sprinkle

Kathy Acker, Alan Sondheim, *The Blue Tape*, 1974, still da video, 55'. Courtesy Le Peuple Qui Manque

Joanna Rytel, *Flasher Girl On Tour*, 2010, still da video, 13'. Courtesy Joanna Rytel e FilmForm

AltSHIFT, *Straight Sex*, 2019, still da video, 19'. Courtesy AltSHIFT

Lucía Egaña Rojas, *Mi sexualidad es una creación artística*, 2011, still da video, 46'. Courtesy Lucía Egaña Rojas

Colectivo CENEx, *PetroPorn*, 2017, still da video, 4'. Courtesy Colectivo CENEx

Ediyporn, *Autoprazer Poema Mental*, 2020, still da video, 5'. Courtesy Ediyporn

Dylan Meade, *Robert + Dylan*, 2017, still da video, 10'. Courtesy Dylan Meade

Bruce LaBruce, *The Raspberry Reich*, 2004, still da video, 90'. Courtesy Bruce LaBruce e Jürgen Brüning Filmproduktion

Wong Ping, *Who's The Daddy*, 2017, still da video, 9'. Courtesy Wong Ping, Edouard Malingue Gallery, Hong Kong / Shanghai e Tanya Bonakdar Gallery, New York / Los Angeles

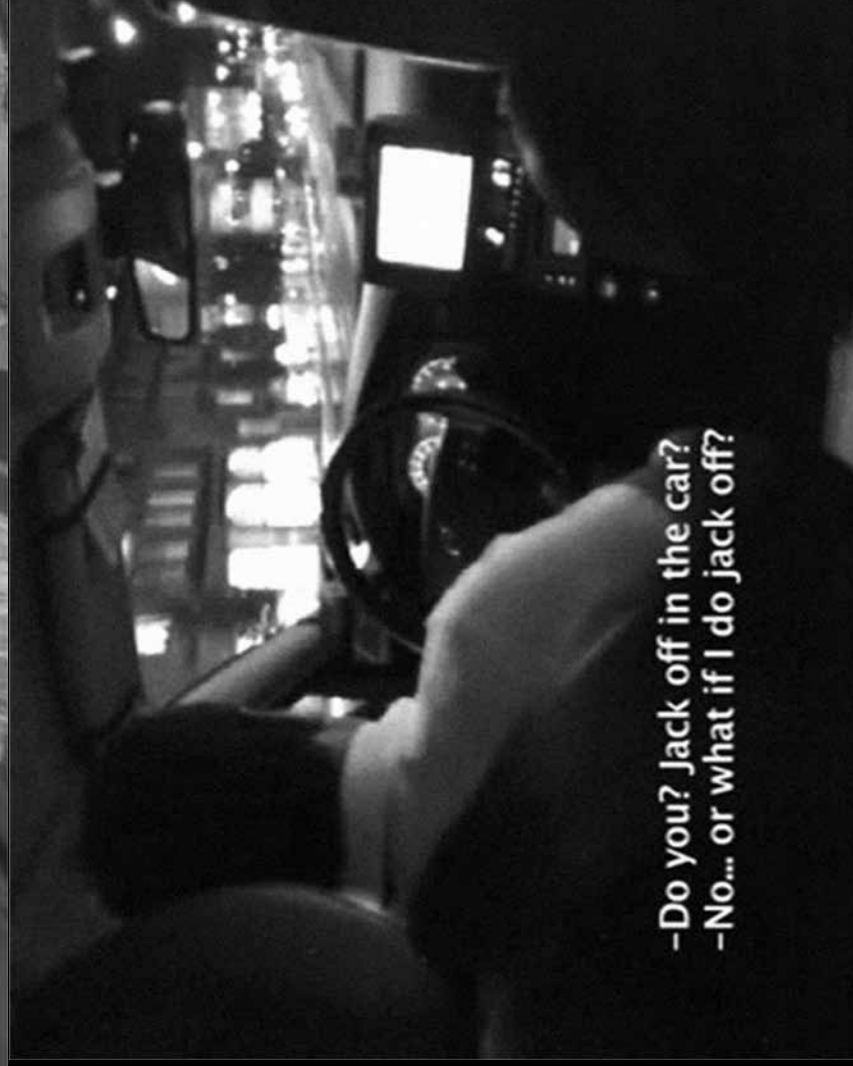
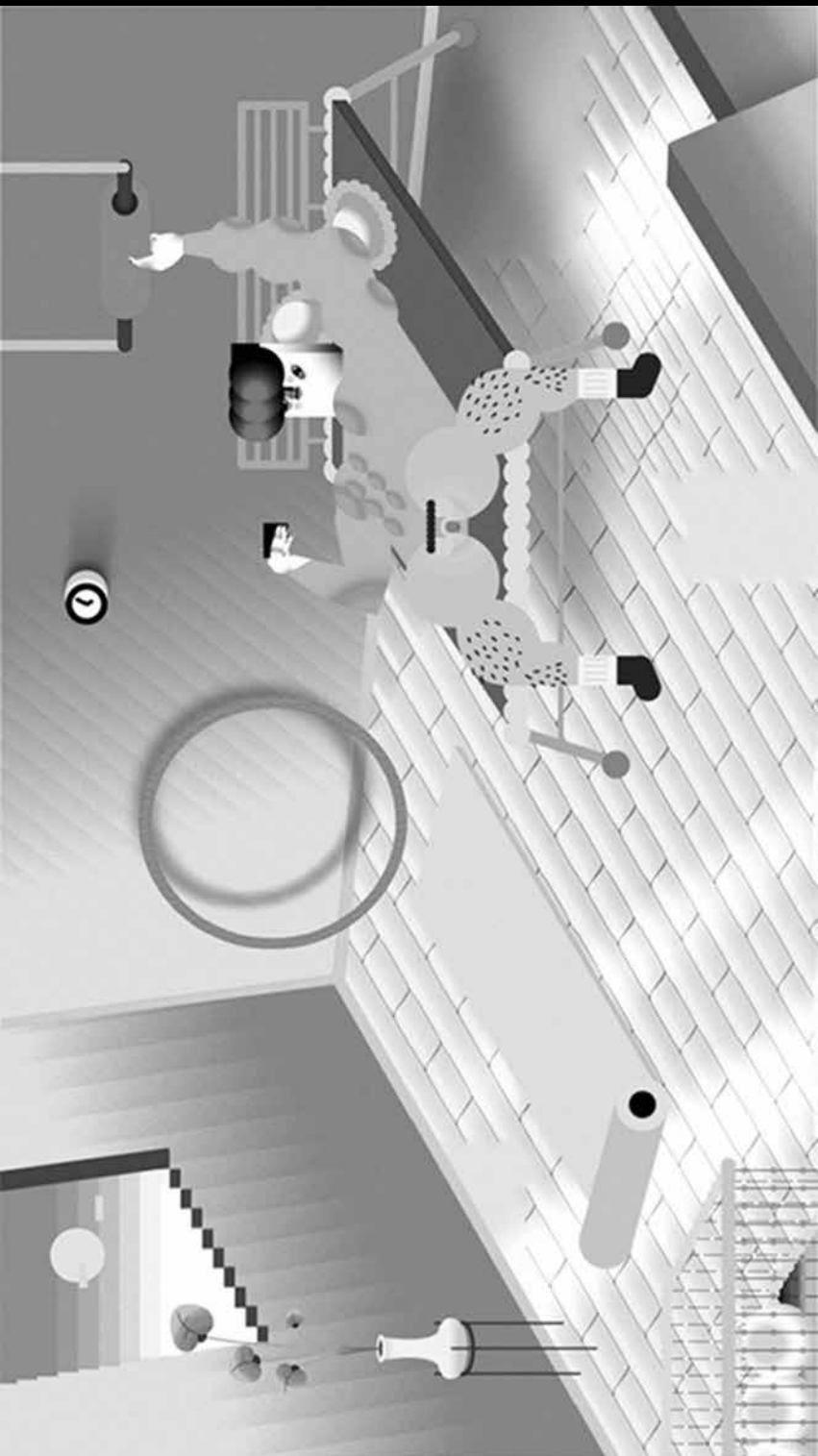
Jean Genet, *Un Chant d'Amour*, 1950, still da video, video muto in bianco e nero su pellicola 35 mm, 25'. Courtesy Collectif Jeune Cinéma

Linda Porn Davis, *Puta Mestiza*, 2014, still da video, 14'. Courtesy Linda Porn Davis

AltSHIFT, *~~Straight~~ Sex*, 2019, still da video, 19'. Courtesy AltSHIFT

Cade, *Zero*, 2020, still da video, 8'. Courtesy Cade

PaulX Castello, *X*, 2017, still da video, 12'. Courtesy PaulX Castello e Ediyporn

-Do you? Jack off in the car?
-No... or what if I do jack off?

Petro - Porn

BIBLIOGRAFIA

Hannah Arendt, *Vita Activa. La condizione umana* (1958), trad. it. di S. Finzi, Bompiani, Milano 1988

Antonin Artaud, *Projet de lettre à Georges Le Breton*, in *Œuvres complètes*, vol. XI, Gallimard, Parigi 1956

John Langshaw Austin, *Come fare cose con le parole* (1962), trad. it. C. Villata, Marietti, Genova 1987

Georges Bataille, *L'ano solare* (1931), trad. it. di S. Finzi, SE, Milano 1998

Lorenzo Bernini, *Le teorie queer. Un'introduzione*, Mimesis, Milano 2017

Lorenzo Bernini, *Il sessuale politico. Freud con Marx, Fanon, Foucault*, Edizioni ETS, Pisa 2019

Rachele Borghi, *Decolonialità e privilegio. Pratiche femministe e critica al sistema-mondo*, Meltemi, Milano 2020

William Burroughs, *The Job: Interviews with William S. Burroughs*, con D. Odier, Penguin, Londra 2008

David Burrows, Simon O'Sullivan, *Fictioning. The Myth-Functions of Contemporary Art and Philosophy*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2019

Judith Butler, *Questione di Genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità* (1990), trad. it. di S. Adamo, Editori Laterza, Bari-Roma 2017

Judith Butler, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "Sesso"* (1993), trad. it. di S. Capelli, Feltrinelli, Milano 1996

Judith Butler, *L'alleanza dei corpi* (2015), trad. it. di F. Zappino, nottetempo, Milano 2017

Achille Giovanni Cagna, *Alpinisti ciabattoni*, Giuseppe Galli Libraio Editore, Milano 1888

Adriana Cavarero et al., *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*, La Tartaruga, Milano 1987

Adriana Cavarero, *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità* (1995), Feltrinelli, Milano 2000

Adriana Cavarero, *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2004

Adriana Cavarero, *Democrazia sorgiva. Note sul pensiero politico di Hannah Arendt*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2019

Collettivo Teatrale "Nostra Signora dei fiori", *La traviata norma ovvero: vaffanculo... ebbene sì!*, L'Erba Voglio, Milano 1977

Combahee River Collective, *6, 7, 8... Eleven Black Women. Why Did They Die?*, Red Sun Press, Boston (MA) 1979

Teresa De Lauretis, *Freud's Drive. Psychoanalysis, Literature and Film*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2008

Gilles Deleuze, *Foucault* (1986), trad. it. di P. A. Rovatti e F. Sossi, Feltrinelli,

Milano 1987
Gilles Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco* (1988), trad. it. di D. Tarizzo, Einaudi, Torino 2004
Gilles Deleuze, "Per farla finita con il giudizio" (1993), in Id., *Critica e clinica*, trad. it. di A. Panaro, Raffaello Cortina Editore 1996
Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia* (1972), trad. it. di A. Fontana, Einaudi, Torino 2002
Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), trad. it. di G. Passerone, Cooper Castelvecchi, Roma 2003
De' Liguori, *Istitutio catechistica, De sexto praecepto: Non moechaberis*, in *Opere*, vol. VII, Torino 1887
Anna Dević, "Bones, Muscles, and Connective Tissue. Tales of Collectivity", in "e-flux Journal", no. 119, 2021
Elsa Dorlin, *Difendersi. Una filosofia della violenza* (2017), Fandango Libri, Roma 2020
Lucia Egaña Rojas, Miriam Solá, "Hacking the body. A Transfeminist War Machine", in "TSQ: Transgender Studies Quarterly", no. 3, vol. 1–2, pp. 74–80
Konstantinos Eleftheriadis, "Politica performativa e identità queer nello spazio pubblico. La Slutwalk romana del 2013", in M. Prearo (a cura di), *Politiche dell'orgoglio. Sessualità, soggettività e movimenti sociali*, Edizioni ETS, Pisa 2015, pp. 123–138
Nicola Fantini, Laura Pariani, *Il lago dove nacque Zarathustra. Guida letteraria di Orta*, Interlinea, Novara 2018
Ida Faré, Franca Spirito, *Mara e le altre. Le donne e la lotta armata: storie interviste riflessioni*, Feltrinelli, Milano 1979
Anne Fausto-Sterling, *Sexing the Body. Gender Politics and the Construction of Sexuality*, Basic Books, New York 2000
Eva Feole, *Corpo a corpo con il linguaggio. Il pensiero e l'opera letteraria di Monique Wittig*, ETS Edizioni, Pisa 2020
Antonia Anna Ferrante, *Pelle queer e maschere straight. Il regime di visibilità omonormativo oltre la televisione*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2019
Valentine aka Fluida Wolf, *Postporno. Corpi liberi di sperimentare per sovvertire gli immaginari sessuali*, Eris, Torino 2020
Michel Foucault, *Le parole e le cose* (1966), trad. it. di E. A. Panaitescu, BUR Rizzoli, Milano 1998
Michel Foucault, *Le Corps Utopique. Les Hétérotopies* (1966), Lignes, Parigi 2009
Michel Foucault, *Spazi Altri* (1967), S. Vaccaro (a cura di), Mimesis, Milano 2001
Michel Foucault, *Il potere psichiatrico. Corso al Collège de France 1973–1974* (1974), trad. it. di M. Bertani, Feltrinelli, Milano 2004
Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* (1975), trad. it. di

A. Tarchetti, Einaudi, Torino 2013
Michel Foucault, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1* (1976), trad. it. di M. Nicoli, C. Troilo, Feltrinelli, Milano 2005 (consultata anche trad. it. di P. Pasquino e G. Procacci, ES Edizioni, Milano 2014)
Michel Foucault, "Il gay sapere" (1978), trad. it. in "aut aut", no. 331, 2006
Sigmund Freud, *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905), trad. it. di R. Colorni, A. M. Marietti, Bollati Boringhieri, Torino 2010
Sigmund Freud, "Carattere ed erotismo anale" (1908), in C. Musatti, *S. Freud*, Bollati Boringhieri, Torino 1970, pp. 185–186
Sigmund Freud, *Il disagio della civiltà* (1930), trad. it. di E. Ganni, Einaudi, Torino 2010
May Friedman, Andrea O'Reilly, Erika Jane Scholz, Alyssa Teekah, *This is What a Feminist Slut Looks Like. Perspectives on the SlutWalk Movement*, Demeter Press, Ontario 2015
Édouard Glissant, *Poetica della relazione* (1990), trad. it. di E. Restori, Quodlibet, Macerata 2007
Erving Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione* (1959), trad. it. di M. Ciacci, Il Mulino, Bologna 1969
Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere* (1948–1951), ed. critica dell'Istituto Gramsci, V. Gerratana (a cura di), Einaudi, Torino 1975
Tim Gregory, Astrid Lorange, "Teaching Post-Pornography", in "Cultural Studies Review", no. 24, vol. 1, 2018, pp. 137–149
Luciano Gruppi, "Sesso e società", in AA.VV., *Sesso e società*, Editori Riuniti, Roma 1976, pp. 320–321
Francesco Maria Guaccio, *Compendium maleficarum* (1608), trad. it. di S. Jacinin, P. Varani, Giordano, Milano 1967
Félix Guattari, *Soft Subversion*, S. Lotringer (a cura di), trad. eng. di D.L. Sweet e C. Wiener, Semiotext(e), New York 1996
Byung-Chul Han, *La società della trasparenza* (2012), trad. it. di F. Buongiorno, nottetempo, Roma 2014
Donna Haraway, *Primate Visions: Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*, Routledge, New York 1990
Donna Haraway, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* (1991), trad. it. L. Borghi, Feltrinelli, Milano 1995
Michael Hardt, Toni Negri, *Moltitudine. Guerra e democrazia nel nuovo ordine imperiale* (2004), trad. it. di A. Pandolfi, Rizzoli, Milano 2004
Guy Hocquenghem, *Le désir homosexuel*, Éditions universitaires, Paris 1972
Guido Liguori, "Subalterno e subalterni nei 'Quaderni del carcere'", in "International Gramsci Journal", no. 2, vol. 1, 2016, pp. 89–125
Carla Lonzi, "La donna clitoridea e la donna vaginale", in Id., *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale. E altri scritti*, Scritti di rivolta femminile 1, 2, 3, Milano 1974, pp. 77–140
Bernadette Majorana, "Lingua e stile nella predicazione dei gesuiti in Italia", in

"Mélanges de la Casa Velasquez", J. C. Estenssoro, C. Itier (a cura di), no. 45, vol. 1, 2015
Porpora Marcasciano, *L'aurora delle trans cattive. Storie, sguardi e vissuti della mia generazione transgender*, Alegre, Roma 2018
Herbert Marcuse, *L'uomo a una dimensione* (1964), trad. it. di L. Gallino, T. G. Gallino, Einaudi, Torino 1999
MariaBasura, *Fuck the Fascism, Pornoterrorismo e pornovandalismo nel mondo*, Malatempora, Roma 2018
Carlos Marighella, *Piccolo manuale della guerriglia urbana* (1969), autoproduzioni, 2004
Shaka McGlotten, "Black Data Against the Hegemony of the Transparent", in "Feminist and Queer Approaches to Technoscience", seminario presso Università di Toronto, 13 febbraio 2014
Jules Michelet, *La strega* (1862), trad. it. di P. Cusumano e M. Parizzi, BUR Rizzoli, Milano 2011
Mario Mieli, *Elementi di critica omosessuale* (1977), Feltrinelli, Milano 2017
Mario Mieli, *Il risveglio dei Faraoni*, Cooperativa Colibri, Milano 1994
Mario Mieli, *E adesso*, S. De Laude (a cura di), Edizioni Clichy, Firenze 2016, p. 120
Mario Mieli, *La Gaia Critica,* P. Mieli e M. Prearo (a cura di), Marsilio, Venezia 2019
John Money, John Hampson, Joan Hampson, "Imprinting and the Establishment of the Gender Role", in "Archives of Neurology and Psychiatry", no. 77, 1957
Gino Montemezzani, *Come stai compagno Mao?*, Edizioni LiberEtà, Roma 2006
Antonio Morlacchi, "La famiglia Morlacchi", in AA.VV., *Nella tana del drago. Anomalie narrative dal Giambellino*, Agenzia X, Milano 2012, pp. 87–110
Manolo Morlacchi, *La fuga in avanti. La rivoluzione è un fiore che non muore* (2007), Agenzia X, Milano 2015
José Esteban Muñoz, "The White to Be Angry. Vaginal Davis's Terrorist Drag", in "Queer Transexions of Race, Nation, and Gender", no. 52–53, 1997, pp. 80–103
Toni Negri, *Il dominio e il sabotaggio. Sul metodo marxista della trasformazione sociale*, Feltrinelli, Milano 1978
Friedrich Nietzsche, *Genealogia della morale. Uno scritto polemico* (1887), trad. it. di F. Masini, Adelphi, Milano 1984
Luciano Parinetto, *Corpo e rivoluzione in Marx. Morte Diavolo Analità* (1977), Mimesis, Milano-Udine, 2015
Luciano Parinetto, "Extravagante. Sorella morte", in Id., *Gettare Heidegger*, Mimesis, Milano 2002
Pier Paolo Pasolini, *Lettere 1940-1954*, Einaudi, Torino 1986
Angela Persici, "Convitti scuola della Rinascita", in AA.VV., *Nella tana del drago. Anomalie narrative dal Giambellino*, op. cit., p. 61–73
Marco Philopat, "L'anomalia del drago", in AA.VV., *Nella tana del drago. Anomalie narrative dal Giambellino*, op. cit., pp. 21–30

Paul B. Preciado, *Testo tossico. Sesso, droghe e biopolitiche nell'era farmaco-pornografica* (2008), trad. it. di E. Rafanelli, Fandango Libri, Roma 2015
Paul B. Preciado, *Terrore Anale. Appunti sui primi giorni della rivoluzione sessuale* (2009), trad. it. di ideadestroyingmuros, Fandango, Roma 2018
Paul B. Preciado, "Restif de la Bretonne's State Brothel: Sperm, Sovereignty, and Debt in the Eighteenth-Century Utopian Construction of Europe", in "South", no. 6, 2015
Progetto Memoria, *La mappa perduta*, Sensibili alle Foglie, Roma 1994
Bernice Johnson Reagon, "Coalition Politics: Turning the Century", in B. Smith (a cura di), *Home Girls: A Black Feminist Anthology* (1983), Rutgers University Press, New Brunswick (NJ) e Londra 2000, pp. 343–355
Wilhelm Reich, *La rivoluzione sessuale. Titolo originario: La sessualità nella battaglia culturale. Per la ristrutturazione socialista dell'uomo* (1936), trad. it. di E. Albites-Coen, R. Massari, Massari Editore, Viterbo 1992
Paolo Segneri, *Il penitente istruito a ben confessarsi*, Antonio Remondini, Venezia e Bassano 1669
Soccorso Rosso, *Brigate Rosse. Che cosa hanno fatto, che cosa hanno detto, che cosa se ne è detto*, Feltrinelli, Milano 1976
Max Statkiewicz, *Rhapsody of Philosophy: Dialogues with Plato in Contemporary Thought*, Penn State University Press, Penn State University Park (PA) 2009
Giovanni Testori, *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari* (1965), G. Agosti (a cura di), Feltrinelli, Milano 2015
Giovanni Testori, *In Exitu* (1988), Feltrinelli, Milano 2020
Diana J. Torres, *Pornoterrorismo*, Malatempora, Roma 2014
Mario Tronti, *Operai e capitale*, Einaudi, Torino 1966
Helena Velena, *Dal Cybersex al transgender. Tecnologie, identità e politiche di liberazione* (1995), Castelvecchi, Roma 1998
Lou von Salomé, "Anale e sessuale" (1916), in "Il piccolo Hans", no. 5, gennaio-marzo 1975
Ludwig Wittgenstein, *Ricerche Filosofiche* (1953), trad. it. di R. Piovesan, Einaudi, Torino 2009
Monique Wittig, *Il pensiero eterosessuale* (1991), trad. it. di F. Zappino, Ombre Corte, Verona 2019
Frédéric Worms, *La philosophie en France au XX siècle. Moments*, Gallimard, Parigi 2009
Federico Zappino, *Comunismo queer. Note per una sovversione dell'eterosessualità*, Meltemi, Milano 2019

L'ANO SOLARE

a year-long
programme
on sex
and self-display

curated by
Il Colorificio

English Texts

to the Pervert of Orta

Introduction

1. ANALCHITECTURE Sacred Mounts and Solar Anuses in Orta

2. THEATRES OF BODIES Performance of the Self and Anal Language

3. EROTICA OF THE STRUGGLE Armed Struggle and Porno-terrorism

4. WE ARE THE SUN The Embrace of the Collective Body

CODA

The first four chapters presented in the index are written by Il Colorificio and interspersed by the contributions of the other authors.

Introduction

This book is the outcome of research on the themes of sex, sexuality and performativity which started in summer 2019 and was concluded in autumn 2021. The investigation starts from a curatorial perspective, situated in the field of contemporary Italian visual and performing arts, and evolves by absorbing contents from a variety of disciplines (philosophy, literature, history and pornography). The research is based on the firm conviction – here turned into a method – that a critical theory able to go beyond the disciplinary compartments of knowledge is an important practical tool for facing the political challenges of our contemporary world.

The title of the publication, *L'Ano Solare* (The Solar Anus), is borrowed from the text of the same name by Georges Bataille, theorist of unproductive expenditure, in whose lines we can find the seeds of the concept of anality that we hold dear. The anus – that "protagonist of a political strategy to terrorise and challenge totalitarian heteronormativity", in the words of ideadestroyingmuros in the introduction to the Italian edition of *Terrore Anale* (Anal Terror) by Paul B. Preciado – is the sun around which the system of thought that enriches this book revolves.

The topics are dealt with mainly – but not exclusively – from the point of view of Western critical tradition, which has its roots in French theory and moves on to the most recent developments in queer theories. The result of this research work weaves a relationship of mutual influence with local figures, thoughts and events that we have tried to observe as potential eccentric models. *Sacri monti* (sacred mounts), Christian devotional complexes, are studied as devices for the construction of bodies and sexuality. The work and publications of Giovanni Testori, Italian writer, playwright, art historian and artist of Catholic culture, are interpreted in the light of the sexual frame. The Milanese district of Giambellino is investigated as the connective tissue of a historical and contemporary resistance and political struggles.

L'Ano Solare. A ~~year~~-long programme on sex and self-display was a series of exhibitions and performances before it became a book, and was conceived and produced by our collective, Il Colorificio, before, during and (perhaps) after the COVID-19 pandemic crisis. The programme took place between November 2019 and June 2021, in the Il Colorificio premises in via Giambellino 71, with two episodes in the Teatrino di Palazzo Grassi in Venice, in collaboration with Casa Testori in Novate Milanese and Palazzo Grassi – Punta della Dogana. In this exhibition and research agenda we presented the work of Giulia Crispiani, Caterina De Nicola, The School of the End of Time, Jacopo Miliani, Giorgia Ohanesian Nardin, Francesco Tola and TOMBOYS DON'T CRY – who are also authors in this book – together with the voices of the scholars, researchers and artists Lorenzo Bernini, Natalia Cabezas, Linda Porn Davis, Beatrice Favaretto, Giovanna Maina, Mariacarla Molè, Luca Scarlini and Giovanni Testori.

From the very title, the programme was bound to a given period of time: a year to think about sex and performativity in the field of the contemporary visual arts and performance. The tragic spread of the epidemic has, on the one hand, greatly influenced how we conceive and live the sphere of sexuality, and this has made itself felt on these pages. On the other, it has shattered our temporal perspective, imposing a new idea of temporality. In *L'Ano Solare* we abandon linear time to embrace a multiple temporality, a universe made up of several dimensions that meet and collapse together.

As was the case with the exhibition programme, the book is an 'urban organism' crisscrossed by streets that can be the stage for encounters and exchanges. The central narrative is divided into four chapters, fragmented by the contributions of different authors. The first chapter, 'Analchitecture. Sacred Mounts and Solar Anuses in Orta', outlines the geographical, historical and emotional profile of Orta San Giulio – with its local legends of witches, black sabbaths, dragons, snakes, entrances to the underworld and weeping madonnas – and its sacred mount. The focus of the research can be identified as the publicly ridiculed figure of 'The Pervert', the wooden statue of a biologically male subject apparently dressed as a woman, considered a model of anti-normative sexuality and a dis-organised body, located in a chapel on the sacred mount. Instead, the mythological cave of Büs de l'Orchéra, on the other hand, grasps the architectural possibility of inverted perspective and the splitting of the anus. The first section focuses on this 'Analchitecture'. In 'Ancient Beauty: Apparitions of the Lady of the Game', Luca Scarlini traces a line of local phantasmal experiences, from the witches of Orta to Lorenza Böttner's transgenderism, Luciano Castelli's transvestism and Mary Curioni's deadly imagery. The 'Letter from Büs de l'Orchéra' collects testimonies from the pandemicand outlines our methodological intentions in this particular moment in time. In 'The Irredeemable Sexual. Or: What If Post-porn Were Doomed to Failure?', Lorenzo Bernini discusses post-porn starting from analysis of the 'sexual', a contradictory drive capable of displacing the liberal subject, the true hinge of the social bond. In 'That Thing in Lombardy', Mariacarla Molè explores the atmospheres and landscape of Lombardy in the 1960s, starting from *L'Arialda*, a play by Testori which was one of the first in Italy to present a non-caricatural figure of a homosexual. Her attention focuses on the architectural structures and settings of sex as places of dispersion.

The second chapter, 'Theatres of Bodies. Performance of the Self and Anal Language', focuses on the plastic potential of language (as interpreted above all by Monique Wittig) and the fictional practices deployed by hegemonic power such as confession: a persistent device for constructing identity and a symbol of the demands for bodily transparency and organisation. At the end of the chapter we put forward the need to speak an anal language made of pure sensation, recognising the body as an undone space. 'A Life in Danger', a text published by Testori in commemoration of Pier Paolo Pasolini's death in 1975 in *L'Espresso*, shows how the social order imposes rigid individual narratives and how this consequently shapes people's lives. The next contributions that appear on these pages make use of practices of resistance. They draw strategies of subjective revolt which can transform opacity and disorganisation into new weapons and put together 'diverse-perverse' desires to make them the engine of their movements. In 'Confessions of a Mask of a Mask', Jacopo Miliani describes a mode of disappearance of the self which undermines the semantics of language and, in its aporias, freezes the logic of contemporary visibility. In the erotic tale 'Embarrassed and Conciliatory, Bored and Non-committal', Caterina De Nicola uses the cut-up technique to invent a dispossessed and multiple subject constantly designing itself as something different from the self – reminiscent of Mario Mieli's transsexual mode. Francesco Tola's autopoietic visual project and psalm, 'I am a Backwater Boy', combine a biographical narrative with attempts to take apart the physical structure, which bows prone and open to anal disorganisation.

The third chapter, 'Erotica of the Struggle. Armed Struggle and Porno-terrorism', moves through the streets of Giambellino, a neighbourhood that combines the violent events of 1970s Italy and our research on bodies. Here violence is reinterpreted in the light of practices of self-defence and self-determination as an essential moment in the resistance struggle. Terrorism is analysed at the level of semantics and experience, as a means of accessing its lexicon and practices. Giulia Crispiani's letter from the future, 'OSSESSO', indicates the boundaries of affection in the erotica of struggle and the loving tones of collective murmurs. In the essay 'That Obscure Object of Desire: Hybrid Machines, Pornography and Female Pleasure', starting from a reflection on the marginalisation of female pleasure in porn, Giovanna Maina explodes the body, looking at possible supplements that can amplify, strengthen and arm it. 'The Pornographer', a visual project that Beatrice Favaretto created as the first instalment of a post-porn video, tells of bodies that are freed from the impositions of the norm and become flesh, united in a collective orgy. In 'Nobodies' Children', Linda Porn Davis and Natalia Cabezas, post-porn activists and dissident mothers, define their bodies in an anti-racist and anti-colonial perspective, revealing the explosive potential of their practices.

The final chapter, 'We are the Sun. The Embrace of the Collective Body', interprets the urgent need to regain possession of the public space, also in light of the restrictions imposed by the management of the COVID-19 pandemic. Giorgia Ohanesian Nardin's 'As If Fire Could Be Measured' goes through the ways that the public dimension excludes and neutralises and offers poetic and plural alternatives of action and care. Thus, the armed and desiring disorganised body seen in the previous pages takes possession of the streets and manifests itself as a collective body: it holds history and memory together

and brings new ways of mutual solidarity into play. 'TOMBOYS DON'T CRY – Archive', the first community archive and a chaotic and combative self-portrait, in images and words, by the TOMBOYS DON'T CRY collective, shows how utopia can exist here and now. Finally, the last, separate section presents the dramaturgy 'Symposium – The Saintly Hypochondriac' by The School of the End of Time, an artistic and educational institution founded by and comprising Ambra Pittoni, Paul-Flavien Enriquez-Sarano and Lucrezia Calabrò Visconti. The contribution, a collective performance designed to take place in Orta San Giulio, is a theatrical device that allows the bodies and thoughts of real and fictitious authors to converge, generating plausible but historically impossible conversations.

Furthermore, we feel it is important to clarify the editorial choice made in the Italian version regarding the use of gendered language. As far as the linguistic declination of gender is concerned, the Italian text follows the proposals given on the "Italiano Inclusivo" website, using the schwa (ə) for the singular and the long schwa (ɜ) for the plural. In dialogue with Axis Axis, we decided to let the contributors choose the solution they felt was most suitable for their texts themselves. In this way, the volume represents diverse critical perspectives on the sexist use of the Italian language. Indeed, we intend *L'Ano Solare* to be a thermometer recording the different temperatures of this fundamental discussion that is taking place today.

There are legends that are lost in the mists of time, of church founders, snake hunters, coronated bodies reigning over Italy with crowns made from the nails of the True Cross and then surrendered. Stories of acidified and pitch-black lakes. Attempts to rise from the lower abdomen to the upper heavens. Chronicles of dragonesses held hostage by devices that control the viscera, mixing bile with blood. Dramas of bodies made statues, immutable masks, dispersed among the shrubs of a phallic mountain. Demonic rituals, rings clamped around the face of Satan. Witches of a collective future.

There are tales that knot the threads of unbound flesh, myths that tell of the multiple possibilities of the body. Silences and lies are the flashes of a mobile phone held up by force. Masked confessions become childish games. There are journeys that last the space of a blink of an eye, beautified figures gathered in their fictions. Thick stains of urine leave their mark on transparent windows. They are bodies that recompose themselves, with the myth failed, they languish in their disorganisation. Polymorphous perversions spring up and desires of infinite combinations are ignited.

There are bombs that make buildings fall and bullets that dent armour. The dragonesses emerge from their lairs, mistresses of the streets. There are brigades of young people dreaming. Hammers and sickles appear between the cracks of a ceiling. There are guerrillas who unfasten their underwear and arm themselves. There are resistant bodies whose utopias become reality again. Subversive groins transformed into pistols for a new arsenal, red as blood. Red as love.

*There are sunsets not preceded by dawns and cities of theatres.
There are solar anuses.*

1. ANALCHITECTURE
Sacred Mounts and Solar Anuses in Orta

SACRED MOUNTS, PERVERTS, SOMATHEQUES

Orta San Giulio is a village on the shore of a lake – now Orta, formerly San Giulio – in Piedmont. The geography of the area is schizophrenic:[1] its mountain peaks touch heavenly paradises via the devotional route of the sacred mount, where the stories of Saint Francis are depicted in the form of polychrome statues; its shores preserve the memories of the *Legenda*,[2] which tells of Saint Julius of Novara, a dragon hunter who founded his one hundredth church on the island now bearing his name in the centre of the lake; its caves, including the limestone grottoes and underground caverns of fine villas, stretch into the impudent viscera of evil.

The geography is tinged with emotional tones, focal points of concentrated energy, and intersects with history whose storyline is suspended between the sacred and the pagan, between magic and political realism. In particular, the small island of San Giulio is a crossroads of mystical and historical events, a jumble of legends and documented facts. Christian mythology tells us that Saint Julius of Orta landed on the island around the fourth century to build a church and so expunge the pagan cult from this small plot of land. There was no one willing to ferry him there because fearsome snakes lived on those shores and a large and fierce dragoness was its ferocious mistress. Saint Julius thus used his cloak to cross the water. On reaching the island, he defeated the monsters and locked the *Orchéra* (as the dragoness is called in the Orta dialect) in a deep hole in the centre of a cavern in the promontory that plunges into the depths of the lake opposite the sacred mount. From that moment on, this small conical cavern with its damp walls oozing water has been known as the Büs de l'Orchéra (the dragoness's hole). It is said that venturing into the hole leads to hell. Documented historical episodes include the resistance to the siege of the Holy Roman fleet, mounted on the island by Queen Willa of Italy whose crown is said to have been made from the nails used for Christ's cross. Again in this place, but in much more recent years, Rina Cànopi – who later took the name of Sister Anna Maria – founded the Mater Ecclesiae convent where in 1993 she wrote the text for the papal Way of the Cross, becoming the first woman to do so.

Fig. p. 18
Lake Orta, Island of San Giulio and Monte San Nicolao. In white (from left to right): Mater Ecclesiae abbey, built on the ruins of an ancient castle that also hosted Willa; Villa Curioni, whose interior incorporates the Büs de l'Orchéra; Sacred Mount of Orta, place of pilgrimage

Extraordinary events have also occurred in other parts of Orta San Giulio. At the opposite end of the town, on Monte San Nicolao, it is said that in 1538 a wooden statue of Our Lady of Sorrows wept, changed colour, blinked and did other miraculous things. Just under fifty years after this miracle, in 1583, a new building was inaugurated on Monte San Nicolao and the first chapels of what would later be known as the Sacro Monte d'Orta (Sacred Mount of Orta) were erected, based on the nearby example of Varallo.

Before beginning to wander the paths of Monte d'Orta, it is worth investigating the birth of this place. Sacred mounts are devotional complexes that tend to be built on

1 In the text, the term 'schizophrenic' refers to a specific philosophical tradition that is influenced by the work *Capitalism and Schizophrenia* by Gilles Deleuze and Félix Guattari. In their work, schizophrenia is an extra-Oedipal mode of production, i.e., opposed to the traditional identity and social construction (mother-father-ego). Schizophrenia, on the contrary, proposes a fluid, delirious or desiring code that contrasts the exclusivity of psychoanalytic logic with a logic based on affirmative and inclusive syllogisms: one is "both this and that and the other". Schizophrenia does not disjoin but agrees with the coexistence of multiple, different poles in a prolific and non-decomposable space. The theme will be explored further in the second chapter of this book, 'Theatres of Bodies'. See Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalism and Schizophrenia* (1972), vol. I of *Anti-Oedipus*, English trans. by R. Hurley, M. Seem, H.R. Lane, Viking Press, New York 1977; Gilles Deleuze, Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, vol. II of *Capitalism and Schizophrenia* (1980), English trans. by B. Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis (MN) 1987.

2 The *Legenda* is a hagiography that narrates the feats of the brothers Julius and Julian, who left Greece to escape persecution. The events, which take place in the second half of the fourth century, tell of the evangelisation that the two saints carried out in Italy, as far as the foot of the Piedmontese Alps, on the shore of Lake Orta.

secluded hilltops. They are laid out along routes with stages, punctuated by chapels or small aediculae inside which episodes from the life of Christ, Mary or the saints are depicted – through compositions of statues, frescoes or sacred vestments. Initially they were created as substitutive devices: 'they stood for', they were 'dressed up' as the founding sites of the faith. In the fifteenth century, the persistent wars in the S.W.A.N.A. area[3] – in the aftermath of the crusades called by the popes – rendered travel to the sites of Christ's life, through which plenary indulgence might be obtained, unsafe. The sacred mounts, which sprang up in numerous places throughout Italy (and beyond), fictionally reproduced these sites, assuming the same thaumaturgical function for the soul.

For example, the Sacred Mount of Varallo, founded in 1481 by the Franciscan friar Bernardino Caimi, was built to represent a small Palestinian town, as it would have been at the time of Christ: the entrance from the golden gate leads to the porticoed square of the temple, while to the south the tribunal square hosts Roman and Jewish courts, and in the middle – amidst alpine vegetation – the chapels sometimes represent houses, sometimes theatres, their architecture spilling over into the fantasy of sacred drama. The events of Christ's life are narrated against the stage sets constructed in the chapel interiors.

In 1965, Giovanni Testori dedicated *Il gran teatro montano* (The Great Mountain Theatre) to Varallo. The Milanese critic and playwright praised the work of Gaudenzio Ferrari, the architect behind the chapels and melodramatic director of the wooden and terracotta bodies in their emotional choreographies. Ferrari created a masked ball, a sort of 'liturgical dance'[4] in which the phantom figures miming the sacred drama exist alongside the bodies of the pilgrims, headed in other directions, intent on crossing the open stage of the sacred mount.

Like Varallo, the Sacred Mount of Orta is also a place in disguise, representing the life, miracles, feats and sacrifices of Saint Francis of Assisi.

However, the context in which it was constructed was rather different: at the time, the Lutheran schism (also supported by the neighbouring Waldensian communities) had encouraged numerous heresies and in response, with the Council of Trent, the Roman curia had given Catholic doctrine a conservative turn. In those years, in Piedmont and Lombardy, Carlo Borromeo (the father of the Counter-Reformation) encouraged the creation of numerous sacred mounts, with the aim of defending the Catholic religion from internal heresies and foreign reforms. For Borromeo, a penitential torturer of his own flesh and leading supporter of the holy war against the Turks that ended in the battle of Lepanto, the mounts were bulwarks and arrows for his bow.

Within this framework, the mounts became devices of control, setting out an educational path whose function was to standardise communication, straighten out the heterodox deviances of the heresies, and castrate perversions of the faith.

Fig. p. 20
Chapel VII. Approval of the Franciscan Rule by Pope Innocent III. Built and decorated between 1619 and 1629
Fig. p. 21
Chapel VIII. Saint Francis appears to the friars, in a dream, swept away on a chariot of fire. Built between 1624 and 1629, decorated between 1639 and 1641
Figs. pp. 22–23
Chapel X. Victory of Saint Francis over temptation. Built and decorated between 1640 and 1661
Fig. p. 24
Chapel XIII. In an act of humility, Saint Francis is led naked through the streets of Assisi. Built and decorated before 1698
Figs. pp. 25–26
Chapel XIII. The Pervert, detail. In an act of humility, Saint Francis is led naked through the streets of Assisi. Built and decorated before 1698

Through controlled repetitions of gestures, the sacred mounts train and act simultaneously on the souls and bodies of the single pilgrims and the masses of the faithful who

3 S.W.A.N.A. (South-West Asia / North Africa) is a de-colonial term used to refer to the region of South-West Asia or North Africa instead of the more common Middle East, Arab World or Islamic World, which have Eurocentric, Orientalist and exoticist origins and are often used to debase and subjugate the original populations (first and foremost geographically). On the contrary, S.W.A.N.A. seeks to be a term including the breadth and diversity of local communities, freed from a Eurocentric history and mapping of the area.

4 Giovanni Testori, *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari* (The Great Mountain Theatre. Essays on Gaudenzio Ferrari, 1965), ed. G. Agosti, Feltrinelli, Milan 2015, p. 96.

frequent these places. The *dressage*[5] performed by the mounts imposes a specific conduct on a multitude of human beings, producing bodies based on the miming figures that inhabit their aediculae. They become both the theatres where power is dramatised and performed, and the texts where the rules are written. The liturgical dance of the mounts is, in reality, a forced *ballet mécanique* in which repetition becomes the norm: walking, pausing, lowering the head and praying are choreographic acts to be repeated potentially ad finitum. Thanks to these acts, the faith is strengthened, and the body is sanctified.

A bold comparison can be used to explain how they work. In the seventeenth and eighteenth centuries, municipal policies and *libertinage érudit* came together to construct brothels, with the aim on the part of the former of confining desire and depravity to specific urban and suburban spaces, and on the part of the latter of allowing free pleasures within these areas. Brothels were architecture for sex, as Paul B. Preciado[6] argues, defining the topography of the sexual body and the hierarchy of the sexes, and recognising the phallus as the symbol around which to build a socio-political and economic system. Here the viatica of democratic life were handled, showing "how democratic subjugation links freedom and subjection, pleasure and terror: apparently antagonistic affects and modes of consciousness".[7] It can be deduced that the brothels, just like the sacred mounts, were control devices that produced the subject to be monitored. Born from the urgency to contain the syphilis pandemic, and with the justification of creating social hygiene, they imposed postures.[8] In a certain sense, the sacred mounts also arose as sanatoriums for the heretic pandemic, bringing to bear heteronormative, moral Catholic and reproductive identity policies.

The theology of the Counter-Reformation was given material form in Baroque architecture, of which Orta is a triumphant example. Bare and essential on the outside, the chapels contain an effusion of gold and decoration on the inside. It is again Preciado who speaks of the seventeenth-century style[9] in architecture, art and music, identifying it primarily with the aesthetics of colonisation – a symbol of the excess of gold coming from the colonies and therefore the result of a process of oppression and expropriation – and then as an expression of the alliance between religion and the pharmaco-porn-capitalist industry. 'Pharmacopornism'[10] uses excitement, ejaculation and self-satisfaction as raw materials to fabricate the body, gender and sex, and develops a highly profitable model through the extraction of *potentia gaudendi* (the potential of excitement) in order to redirect it to purely capitalist ends. In the Baroque, Preciado notes, a parallel operation begins to take place: wonder, enchantment and spectacle are used to determine bodies classified (or classifiable) by gender and sex and constructed through processes of colonial exploitation (of the imaginary and the body), exploiting the *potentia orandi* (the potential of prayer) for political purposes.

Strategies of resistance to disciplinary power are forms and positions organised in sync

5 Michel Foucault develops the notion of *dressage* with reference to disciplinary power as one of the strategies through which power performatively produces the bodies it uses. Significantly, the term originally indicates animal training practices and is an equestrian speciality in which the rider has the horse perform a series of movements and postures designed to demonstrate the degree of training of that particular body. See Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (1975), English trans. by A. Sheridan, Pantheon Books, New York 1977.

6 See Paul B. Preciado, 'Restif de la Bretonne's State Brothel: Sperm, Sovereignty, and Debt in the Eighteenth-Century Utopian Construction of Europe', *South*, no. 6, 2015, pp. 45–61.

7 Ibid., p. 46.

8 If this reading is affected by Foucault's theories, it is necessary to distinguish the type of power that is at work: in the case of the mounts, the management of power is affected by disciplinary techniques, whereas brothels arise in a fully biopolitical context. Thus, although both are body-oriented, in the case of biopolitical management the concerns are primarily directed at the needs and wants of a population – thus responding to a contemporary and statistical form of power. Having noted this difference, we could say that different forms of power can coexist and overlap in the management of a place. Indeed, it is precisely in the decades between the seventeenth and eighteenth centuries that Foucault glimpses the shift from a more markedly disciplinary management of power to the appearance of the first biopolitical technologies.

9 See Paul B. Preciado, *Pornotopia: An Essay on Playboy's Architecture and Biopolitics* (2010), Zone Books, Princeton (NJ) 2014; Preciado, 'Restif de la Bretonne's State Brothel'.

10 For Preciado, the pharmaco-pornographic society is the knowledge-power system of the current social organisation. The model of action on the body is "micro-prosthetic" and the technologies that operate on the body become part of this, be they pills, silicone or hormones. In this sense, Preciado points out, we are witnessing "the miniaturisation, internalisation and reflexive introversion [...] of the surveillance and control devices proper to the disciplinary sex-political regime" (Paul B. Preciado, *Testo Junkie. Sex, Drugs and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era* (2008), English trans. by B. Benderson, The Feminist Press, New York 2013). Likewise, pornography operates as a technology of the body and gender and a process of extraction and production of the power to excite, which can be put to profit by the hetero-patriarchal system.

with the progressive establishment of dominant architectural structures. Indeed, for Michel Foucault, where there is power there is resistance, because destabilisations lie between the folds of power. Indeed, "folding is not opposed to unfolding, such is also the case in the pairs tension-release and contraction-dilation".[11] In *The Fold. Leibniz and the Baroque*, Gilles Deleuze uses Leibniz's philosophy to talk about chaos and eventuality, describing the Baroque as a gesture that "twists and turns its folds, pushing them to infinity, fold over fold, one upon the other".[12] Through a single act, in its incessant movement, rectitude folds into a convulsive curvature that extends into corners rolling up, straight lines becoming rounded off. For Deleuze the fold represents an operative function, a trait, an action that requires – we might add – a performative structure. Walking through the woods surrounding the Sacred Mount of Orta, you have to turn and turn again, in a labyrinth in which shrubs, chapels and aediculae are continually bent, folded and more besides.

From this perspective, we can observe Chapel XIII,[13] the most mature expression of Orta Baroque, which represents the Assisi carnival. Of the sixty-one statues, one sculptural group stands out: an almost naked Saint Francis accompanied by five monks who are begging the crowd to act humbly. The carnival is a moment when norms are left behind and the world is turned upside down, far from the disciplinary conventions of everyday life. Bodies parade "hunchbacked, dwarfed, deformed [...] wooden puppets, hard, baroque, dusty, with dead eyes, shiny with paint; rearing horses, hunchbacked, dwarfed, saintly fathers with bald heads [...] simulacra of busty pagan ladies, with ample necklines and colossal, turgid, busting breasts".[14] They seem to undermine the political construction of identity that the sacred mount erects and demands, by arming themselves (like folds within folds) with their postures that dis-identify and break with the norms.

On the left, a bearded figure in women's clothing takes part in the festivities, hands clasped under stomach, eyebrows furrowed in a pose that mixes disinterest and prohibition. The body, of a fifty-something, wears a long blue dress that slips over the shoulders, stopping at the bulging triceps, while the left foot emerges from the bottom hem of the garment. The neckline gives a glimpse of the hairless chest, while the face is covered with a thick but well-groomed brown beard. A red veil covers the hair, hiding a wrinkled forehead, while manual labour has left its mark on thickset hands and muscular arms. Over the years this body has been the object of public ridicule for its deviance, to the point of being labelled the Pervert of Orta by the local press. Some scholars have contextualised its significance, quieting the gossip about the building of the mount, while identifying the subject as an actor from that period who used to play female roles, and observing that disguises – which were not transvestism – were customary at carnival time. However, we would like to provide an alternative reading here. We believe that in the figure of the Pervert lies the fold, the skewed gaze of resistance. That body bears all the signs of its vicissitudes, makes manifest the challenges to its rectitude, calls out and unhinges the binary constructions of the identity system: the beard and hint of breasts, the eyebrows and disgusted expression build a field of resistance within which one can become lost. Its *ballet mécanique* unleashes a choreography of self-determination and obsessive repetition, a motionless dance of processes of dis-identification. In the Pervert, readings, prerogatives, representations and alternative narratives assemble and blend together. And it is among these meanings that we wander.

The body's scars are the legacy of an accumulation of legends of ladies of the game (women, men, changeants,[15] neuters, little does it matter) who have sung the song of

11 Gilles Deleuze, *The Fold. Leibniz and the Baroque* (1988), English trans. by T. Conley, University of Minnesota Press, Minneapolis (MN) 1993, p. 3.

12 Ibid., p. 3.

13 Chapel XIII. In a gesture of humility, Saint Francis lets himself be led naked through the streets of Assisi.

14 See Achille Giovanni Cagna, *Alpinisti ciabattoni*, Giuseppe Galli Libraio Editore, Milan 1888, pp. 14–15. *Alpinisti ciabattoni* (Shuffling Alpinists) tells the story of Martina and Gaudenzio, a couple of sedentary shopkeepers, intent on a journey through the natural and artistic beauty of the Alpine mountains around Orta. Cagna, close to the non-conformist positions of the Lombard and Piedmontese Scapigliatura movement, portrays the couple mercilessly, focusing on their obtuseness, which does not allow them to perceive the beauty or charm of the places. In this sense, one could say, Martina and Gaudenzio are immune to the architectural structures and performative practices offered by the sacred mount.

15 There were long discussions about how to translate the Italian term 'cangiante'. We decided to prefer the French term – also used in English – changeant. In *Il risveglio dei Faraoni*, when Maria/o Mieli writes about their multiplicity, their being triune, they use 'changeant' as a motto for themselves. Indeed, the term clearly sums up the same mutability, rapidity, frequency and

deviance. Luca Scarlini, writer and storyteller, helps to trace a line of phantasmal experiences that links the Pervert to witches, transgenderism, ladies of the underworld, condensing disruptive and contrasting biographies in the geography of Orta.

ANCIENT BEAUTY: APPARITIONS OF THE LADY OF THE GAME

Luca Scarlini

A woman is roaming the woods: her hair tied in a tight bun, a hood over her head, she recites short, rapid phrases, counts her steps, walks at forever changing speeds, moves forwards and backwards, speeds up, slows down, following her mind's rhythm. The reason she is acting like this is to pick herbs for scientific and medicinal purposes. Her usual arch-enemy is the priest, who fears and attacks her. He wants her dead because she represents a radically different order to his own. The lady of the game has no problems with challenging the church: often the places where she looks for rare mandrake roots are not far from the most highly regarded convents; nearby, the last confession is afforded to those doomed to hang.

Known as *domina ludi* in Latin (*dona del zòc* in Camuni dialect), ladies of the game – witches – were present in trials of the Inquisition. Luisa Muraro made a remarkable critical homage to this figure in the book entitled *La signora del gioco*, which came out for Feltrinelli in 1977. Her charisma requires absolute obedience, rituals and prayers must be rendered to her.

"I conjure thee, O Meal! / Who art indeed our body, since without thee / We could not live, thou who (at first as seed) / Before becoming flower went in the earth, / Where all deep secrets hide." Thus recites the wonderful *Aradia, or the Gospel of the Witches*, the only compendium of Italian witchcraft put together, not by a bloodthirsty inquisitor, but by Anglo-Saxon folklorist, Charles Godfrey Leland (1824–1903), who was born in Philadelphia and died in Florence, where he spent a large part of his life. Interested in popular stories (he is also the author of two books of the *Legends of Florence*, 1896), he became fascinated by the presence of a community of sorceresses in the Tuscan-Emilian Apennines that he had found out about from the chatter of the servants in one of his Florentine residences. In *Aradia*, an incredible book which came out in London in 1899, he managed to reconstruct their rituals in a sequence of ceremonies, in which every element of peasant life became the tool for a spell: "Three things I've gathered in the garden here: / A lemon, orange, and a mandarin."

In his enlightened *La Sorcière: The Witch of the Middle Ages* (1862), Jules Michelet paints the picture of a lady of knowledge who hears and interprets the faint voices of the pagan gods cancelled by the church in the crackling of the twigs in the fireplace. Therefore, she becomes the exegete of an ancient beauty, at that time deemed diabolical, which could have taken on all sorts of forms in far-off times. Making converts in a world of women oppressed by violent husbands, continual childbirth (which often ended up in death) and a brutish existence, she offers warmth and empathy for those creatures lacking food and love, who are more and more distant from a church that feeds off itself and its exquisite formalism, in exchange expecting absolute servility and abundant tithes from the harvests.

broad possibility of transformations as the Italian 'cangianza'. Corrado Levi, who in 1986 curated *Il Cangiante* at the PAC in Milan, found himself having to tackle the English translation. In this regard, he said: "The title, *Il Cangiante*, has nothing to do with change. [...] A theoretical fact of particular importance is that it shifts from one color to another, not gradually, but suddenly, so you're either in one position or you're in another. This is because it takes away the transition, the succession, it removes the graduality and the hierarchy of time. [...] So, to sum up, it is an immediate transition from one situation to another, without preparation. And it's timeless." (from a tape-recording found on the Internet). This is why we believe that 'changeant' could relay the same complexity as the Italian term.

Interpreter of ancient beauty, discoverer of secret harmonies, keen investigator of correspondences, the witch therefore lives in a community of which she is the occult ruler and main advisor. She disseminates enigmas in a coded language, waiting for the opportunity to triumph in the great theatre of the witches' sabbath, where all hidden and secret energy is released.

Sylvia Townsend Warner gave a masterful voice to the desire to be reunited with the spirit of the woods in her *Lolly Willowes; or The Loving Huntsman* (1926), which revolves around the character of a solitary and well-off woman who finds herself in a salvific encounter with the dark master. "Once a wood, always a wood: trees where he sat would crowd into a shade."

Therefore, the lady of the game is a go-between, a messenger between dimensions. She can live undercover in a respectful community existence but also go as mistress to talks with the night. She embodies the idea of life as freedom, in continual dialogue with pleasure and the dominant aesthetic of nature. Her practices of 'cold' sex with the Evil One exclude or sabotage (using abortive herbs or spells) the reproduction necessary to continue the patrimony that is central to the patriarchy, the two terms sharing a telltale, never investigated etymology which has never been afforded suitable investigation.

One of the most engaging visions of witches in art, Albrecht Dürer's *The Four Witches* (1497), also goes in this direction. According to some, it depicts a legend in which three sorceresses help a fourth, pregnant by the dark master, to get rid of the undesired offspring resulting from dealings under the light of Hecate.

In the Renaissance and the Baroque, enlightened by the blood of the psychotic killers' manual *Malleus maleficarum* by Kramer and Sprenger, Diana's followers got a dreadful reputation, and as a result were often prone to simplistic depictions. However, there are some exceptions, such as the sumptuous, incredibly ominous print by Agostino Veneziano, *Hecate: Procession to a Witches' Sabbath*, with a naked old woman riding the skeleton of an animal, or an insinuating oil-lamp in the form of a bronze maenad by Andrea Briosco, known as Il Riccio, who took delight in portraying ambiguous satyrs in the shape of inkstands. All of these icons were scrupulously recorded by Eugenio and Giuseppina Battisti whose fundamental *La civiltà delle streghe* was published by Lerici in 1964, for the first time rightly acknowledging the ladies of the night to be an alternative culture. New symbolism was needed in order to give the queen of the night suitable iconographic space (as illustrated by the successful *Arte e magia. Il fascino dell'esoterismo in Europa* exhibition in Rovigo in 2018).

In the period between 1880 and the First World War, an age of medianic doubts, when women finally started to state their claim and upset the patriarchs' dreams, the production of explicit icons of desire flourished, celebrated by artists such as Luis Ricardo Falero, Georges de Feure, Alfred Kubin and Félicien Rops. The work of Mary Wigman, pioneer of expressionist dance, who for a long time practised in the theosophical community, appeared in the magical space of Monte Verità. Here she made up her prophetic, frenetic, disturbing *Hexentanz* or witches' dance, enacted to oriental music while wearing a disturbing mask. The artist devoted herself to this madly intense work for years, interpreting it all over the world, from its premier in 1914 to a powerful film from 1929.

In the twentieth century, taboo-breaking thought in which men professed the philosophical or concrete necessity to adopt a female identity, often illustrated with a witch-like allure, was recorded for the first time. In his disconcerting *Memoirs of My Nervous Illness* (1903) Daniel Paul Schreber resolutely states that: "in certain circumstances a man ('visionary

of spirits') who has reached a relationship with the divine rays of which he can no longer be rid necessarily comes to an 'emasculation' (transformation into a woman)." The calvary of Einar Wegener to become Lili Elbe, the first person in the world to complete gender reassignment surgery in 1931, with the crucial help of his extraordinary wife Gerda, painter of erotic scenes and manipulator of images, had a great impact on the imagination, leading to the nevertheless watered-down rendering by David Ebershoff in his novel *The Danish Girl*, which then went on to inspire the film of the same name by Tom Hooper. Less attention has been paid to the revolt against his identity in the human and artistic life of Forrest Bess, extraordinary Expressionist painter who was obsessed by symbols. He became a hermaphrodite, it would seem by carrying out the risky operation by himself in rural Texas, while writing to Carl Gustav Jung to ask for advice and understanding of his symbolic will. Therefore, it is no coincidence that, in the midst of rampant machoism, in addition to Freud's all too oft-quoted Oedipus, the recurrent legendary characters of the twentieth-century underground include the quite different Tiresias, clairvoyant and interpreter of the ambiguous secret of the night, in the surrealist inspiration of Guillaume Apollinaire (*The Breasts of Tiresias*, 1917, then transformed into a melodrama by Francis Poulenc in 1947) and in the pointed writings of Marcel Jouhandeau (*Tirésias*, uncensored edition 1988) and Mario Perniola (*Tiresia*, 1968, the philosopher's only novel).

During its continuous attacks on the male world, feminist thought chose the lady of the game as its symbol, proposing the famous flamboyant slogan: "Tremble, tremble! The witches are back." In New York in the fateful year of 1968, the political and artistic collective WITCH (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell) announced itself to the world. Its inspiration came from the pioneering book *Woman, Church and State* by Matilda Joslyn Gage which back in 1893 was already proposing a protofeminist vision of the atrocious witch hunts. In recent times, some cues from that old research were taken to the extreme in the remarkable *Caliban And The Witch: Women, The Body, and Primitive Accumulation* by Silvia Federici (2004), which interprets female persecution in the frame of the development of capitalist society, tool of oppression of the peasant world.

In the following years, figures of ladies of the night were evoked by Carolee Schneemann and, in Italy, Libera Mazzoleni. In 1975 Mazzoleni made the *Le Streghe* (Witches) sequence of images in which she put herself in the centre of the most violent illustrations of *Malleus Maleficarum*. In his excellent *Homosexuality and Liberation: Elements of a Gay Critique* (1977), Mario Mieli evokes witches while talking of the pleasure of dressing in women's clothes and narrating the exhilarant adventures of performing the successful play *La Traviata Norma* in which the figure of the queen, alluding to the mythology of the hermaphrodite, radically questions the accepted categories. In 1970 Urs Lüthi made his debut in Bern, portraying himself as a 1930s diva, or as a battered housewife (with a black eye). In the same year in the nearby city of Lucerne, artist and performer Luciano Castelli was the protagonist of the veritable sanctification of the drag queen, in the hyperrealist painting by Franz Gertsch. The diptych *Marina Makes Up Luciano* and *At Luciano's House*, celebrating a bohemian lifestyle, are memorable. Documenta 14 promoted the remarkable work of Lorenza Böttner, who was born in Chile and moved to Germany, and had lost her arms in an accident. Böttner portrayed herself as a beguiling creature, painting herself using her mouth or her feet as she danced in complex performances. In 1992, she embodied Petra, the Paralympic mascot. Even more bewitching and unique is the only recently rediscovered career of marginal artist Marcel Bascoulard, highlighted in the *Dancing with Myself* exhibition at Punta

della Dogana in 2018. Living in Bourges, he created elegant outfits which he would wear in front of his camera lens. Looking like a benevolent and kind witch, he posed in the dark recesses or on the fringes of the woods, the same place where he was fated to meet his killer. The places that are considered sacred are usually the ones where the ladies of the game fatally make their voices heard, questioning the masculine and macho order that reached its height in the Catholic world of the Counter-Reformation.

Nothing is more patriarchal than the fascinating world of the Sacred Mounts, which were designed to keep check on the magical thinking spreading rapidly and stoking revolt among the humblest classes. The man behind the mystical place in Orta was Carlo Bascapè, formerly secretary to San Carlo Borromeo. A Barnabite, he was the creator of a penitential art which hinged around the painting of Moncalvo and the Fiammenghini, that is, the Della Rovere brothers. That Lake Orta had magical overtones there is no doubt, as perceived by Friedrich Nietzsche, who gained some inspiration for Zarathustra here. The seduction of the place is narrated, with a special taste for morbid details, in the novel by Pierre Bourgeade *Le lac d'Orta* (1981), in which a middle-aged man carries on a ruinous relationship with two lakeside Lorelei maidens, mother and daughter, leading to his demise.

Ancient legends tell of how the island was ruled by an army of dragons and reptiles. Saint Julian arrived on the island in exile from Aegina, and it was in this very place that he had the vision to build the one hundredth church to which he was giving rise in a furious process of evangelisation. The saint fought the dragons in single combat and it seems that just one managed to escape the divine slaughter. It managed to drag itself into the caves traditionally known as the Büs de l'Orchéra where, as local legend has it, an enormous backbone of a female reptile was found in the seventeenth century. It is now housed in the sacristy of the island's basilica, as if to mystically keep its remaining power at bay. Those dark caves harbour the darkest myths and there has always been talk of mysterious night-time presences in the area.

The legend of the woman-reptile is quite widespread in all the cultures of the world. The classic Italian tale of the Mammadraga (literally, the mummy dragon), evil and animalesque creature and child-eater, is found in the Sicilian fairy tales of Giuseppe Pitrè (in this version, it is her wolf's tail that betrays her), splendidly revived by Luigi Capuana in his collection *Il Raccontafiabe*. This figure unites the *empuse* (vampire) of the classical tradition and the *mormolikai* (female werewolf) to create a greedy and dominant femininity that keeps the men under check. Carlo Gozzi's classic portrait in his play *The Serpent Lady* (1762), then made into an opera by Richard Wagner (*Die Feen*) and Alfredo Casella (*La Donna Serpente*), goes in a similar direction. In the enchanting theatrical story, the beautiful fairytale princess Cherestani betroths herself to a mortal, Farruscad. Her father makes a curse so that if her husband uses bad words against her, she will turn into an evil and destructive reptile.

Between 1889 and 1891 the honourable Augusto Curioni had a villa built above this ancient hole where the dragoness is said to have resided. He summed up the allure of what was now his property as such: "*una grotta piovosa, nera, nera / ove le streghe a torme sulla sera / convengono alla lor ridda infernale*" (a rainy black, black cave / where throngs of witches in the evenings / get together for their infernal dance). His child Mary, marquess Casati of the lake, a funereal vamp, tasked herself with keeping the fame of the ancient witch-dragoness alive. A big-spending party lover, she frittered all of the family's assets, ending her life in financial straits in Rome. In the years of her splendour, above the Büs de l'Orchéra in Orta, she conjured up an image of herself as a modern enchantress. After her beloved

sister's death from tuberculosis, she always wanted macabre expanses of skulls alongside her, resting on sumptuous drapes of black velvet. She also wanted next to her, at all costs, the revolver with which a Turinese lawyer who was madly in love with her had decided to put an end to his life. In the end she married a Sardinian engineer called Urtis, but she turned up to the wedding in a dress – made by Turin's top dressmakers – reduced to muddy black tatters after jumping up and down on it in the garden. At the ceremony she stated that it was not her wedding but her funeral. This saga brings together, in a modern key, all the elements of the legends of the ladies of the game (whether they be women, men, transformists or neuters, little does it matter) who inherit the ancient and recurrent human need to encounter the song of the darkness.

The chapels-cells scattered in the sub-alpine vegetation are machines implementing the Borromean pedagogical diktats. At the same time, they are short circuits that jumble up various dimensions of places in which other places accumulate, times with which other times get confused, histories on which other histories are inscribed. Perverts rise up as monuments, alpine forests become Palestinian deserts, Baroque architecture disguises itself as Roman courts, and pilgrims become orthodox figures with binary bodies. The sacred mounts are *heterotopias*, real and actual places, located in the very architectural fabric of society, "effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality".[16] Between the walls of the Counter-Reformation and the techniques of hetero-patriarchy, the chapels of the Sacred Mount of Orta become living archives that hold proposals for resistance. They are 'somatheques', to use the term employed by Preciado, that is to say, not 'natural' bodies, but archives that carry stories of oppression and loads of resistance and revolutionary power. They safeguard extensions and folds, conservative coordinates of production and reproduction of the body and schizophrenic tangents that bring to a halt and redirect these processes of production.[17]

LOU VON SALOMÉ, DRAGONESSES, ANUSES

It was a spring morning in 1882 when, for the first time, Lou von Salomé saw the Pervert who, with his static, brawny grin and breezy blue garment, contemptuously inhabits Chapel XIII[18] of the Sacred Mount of Orta. On that day, she had climbed the hill via the road from Orta, winding her way up through the greenery with Friedrich Nietzsche, whom she had met a short time before in Rome. Once at the top, the Russian psychoanalyst is said to have moved carefully and studied every small, not immediately decipherable iconographic element: from the 'Moor' boy throwing a stone at Francis in Chapel III,[19] to the devil depicted as a woman with drooping breasts in Chapel X.[20] Her movements were followed by Nietzsche, who found it hard to understand the frantic investigation Von Salomé was conducting. The philosopher invited her to slow down, while his mind echoed with the question he had approached her with the first time they met: "From which stars have we fallen to meet each other here?", a question which remained unanswered.

It is said that Von Salomé got lost in the Orta somatheque and remained there for the whole day. In the evening, hearing Nietzsche's anxious voice calling, she turned around and saw him gasping for breath, leaning against the entrance gate. Once he had caught his breath, he walked towards her, took her hands and invited her to sit on a nearby wall.

16 Michel Foucault, 'Of Other Spaces' (1967), English trans. by J. Miskowiec, in *Architecture / Mouvement / Continuité*,October 1984, p. 24.
17 Preciado uses the term '*somateca*' (here anglicised as 'somatheque' to refer to the body as a place upon which the traces of a history of oppression (which transcends the biographical events of the individual) are impressed and the first attempts at revolution marked. See Paul B. Preciado, 'La rivolta nell'epoca tecnopatriarcale', Italian trans. by *KABUL magazine*, intervention at PERFORMING PAC. de-GENERE, March 2019.
18 Chapel XIII. As a gesture of humility, Saint Francis has himself led naked through the streets of Assisi.
19 Chapel III. Saint Francis surrenders his worldly goods to the hands of the bishop.
20 Chapel X. Saint Francis's victory over temptation.

He declared his love for her, caressed her shoulder and asked her to marry him. He clumsily tried to kiss her, but she had already pulled away, turning him down. The episode remained in the philosopher's mind for years and those days would be remembered as the 'The Idyll of Orta'. In the following years, Nietzsche made other proposals, all of which fell on deaf ears. It is, however, the reasons for that refusal that set Von Salomé geographically among those woods, on the paths of the ladies of the game. That 'no' – thundered not only at Nietzsche but, later, also at Rainer Maria Rilke – seems to be the voice of the "outcasts and outsiders, the exploited and persecuted of other races and other colors, the exploited, the unemployed and the unemployable",[21] a voice that rises up through the imaginative force of dis-identity practices because it coincides with the rejection of the rules of the bourgeois performative game. It is the sound of those resistant bodies hidden in the folds of the sacred mount that results as a 'no' resonating from the anus.

In 1916 Von Salomé published 'Anal and Sexual'. Five years earlier she had attended the Third Congress of the Vienna Psychoanalytic Society where she met Sigmund Freud. In the 1916 essay, Von Salomé reworked Freud's analysis of the psychosexual stages of infantile evolution (oral, anal, phallic, latent and genital), focusing on the anal phase. As Lorenzo Bernini recently pointed out,[22] Freud believed that the body is traversed by a sexual instinct of self-preservation and a drive. The first is conservative and reproductive, therefore markedly heterosexual and coinciding with the achievement of coitus and reproduction. The drive, on the other hand, is dissipative, perverse and polymorphous, aimed at prolongation and repetition: it is destructive. If the psychosexual stages succeed each other smoothly, the resulting body is a subject of civilisation, a device built by that social structure.[23]

In this framework, Von Salomé places her reflection on the anus since she identifies the decisive moment in the development of the child in the "prohibition of deriving pleasure from anal activity and its products. Freud had argued that in childhood the faecal masses are used as a masturbatory stimulus, with the intention of enjoying the pleasure that accompanies defecation: a manifestation of the drive (dissipative and polymorphous in that it is not directed towards heterosexual and reproductive ends) that must be abolished to avoid neurosis and schizophrenia. The anus must be locked, in other words, for individual and social well-being. The anal prohibition, as Von Salomé states, seals the formation of the reality principle, that moment when "the external world [...] detached itself from its inseparability from us and erected itself as a foreign front".[24] Self-consciousness arises in the difference between self and an external dimension to be repelled. With the repression of anal eroticism, the body is transformed into a subject, at the expense of the subject's own pleasure. Explicitly following Von Salomé, Freud believed that it is only by closing the anus that the drive is dampened; it does not disappear but is sublimated and used to develop those skills necessary for civilised living. The closure of the anus trades society for pleasure, objectifies (because at the same time it recognises faeces as a foreign object), nullifies (because the prohibition immerses the "little creature in the penetrating feeling of its nothingness"[25]) and shapes the experiences of sin and duty.[26]

The anus is thus the symbol of what is rejected in order to allow the emergence of a 'normal' (or heterosexist) society. Von Salomé makes this clear: "civilisation is built at the expense of sexuality, and so the social life of humans is necessarily an inhibited, mutilated, uncomfortable life."[27] In the anus, that drive, or sexual drive[28] – which makes the body a necessarily perverse, undifferentiated, disorganised device, whose enjoyment is directed to every point of the epidermis and its cavities – is trapped: the anus is for Freud the detonator of this model of society; therefore it must be defused.

Preciado elaborates on the consequences in the light of the events of pharmaco-pornographic capitalism and insists that the closure of the anus also goes to redesign the

21 Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man*, Beacon Press, Boston (MA) 1964, p. 256.
22 See Lorenzo Bernini, *Il sessuale politico. Freud con Marx, Fanon, Foucault* (The Political Sexual. Freud with Marx, Fanon, Foucault), Edizioni ETS, Pisa 2019.
23 See Sigmund Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality* (1905), English trans. by J. Strachey, Imago Publishing, London 1949; Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents* (1930), English trans. by D. McLintock, Penguin, London 2002.
24 Lou von Salomé, 'Anal und Sexual' (1916).
25 Ibid.
26 Ibid.
27 Bernini, *Il sessuale politico*, p. 81.
28 See ibid.

topography of the body, now an asymmetrical, private object, with some privileged areas and other abject ones. The result is a hierarchical ideology whose logic is based on the phallus – verticality, rectitude, pride – only allowing exceptions within a libidinal economy that exploits the exposure of the anus of some for the quiescence of the multitude. In conclusion, "the anus, understood solely as an excretory orifice, is not an organ. It is the scar left on the body by castration".[29] It is the symbol of everything that has to be rejected. It is a hole, so what falls inside is nothing. It is flesh, shit, evil. It is the Büs de l'Orchéra.

The Büs de l'Orchéra, the mysterious cavity in which the dragoness of Orta resides, is the anus of the sacred mount. As its negative counterpart it is its opposite extreme, its geographical inversion. The *büs* presents a downward tension, an infernal descent to the phallically constructed and identity-forming hierarchy embodied in the control device of the sacred mount. Moreover, as Scarlini himself suggests, it was around this cave that the ladies of the game used to gather to worship the *Orchéra* who had been banished here. "All they had to do was write the name of a hated person on a scrap of paper or cloth and deposit it in one of the niches [of the cave]: then misfortune was assured for the victim."[30]And it was in this place that Mary Curioni, one of the ladies of the game, convinced her husband to build his residence. The anus anaesthetised the bourgeois hearth. The *büs* is therefore analchitecture:[31] an architected portal that crosses the dominant epistemologies and overturns their perspectives, an anal device that disperses the energies of production and reproduction.

LETTER FROM BÜS DE L'ORCHÉRA
Il Colorificio

a dripping cave, dark, so dark,
where hoards of witches gather in the evening,
convening for their infernal rites.
Reader, such was the Buco dell'Orchéra.[1]
Augusto Curioni, 1891

This letter was written from the Büs de L'Orchéra, on an unspecified day of the current collapsed calendar. On 29 February, a chasm opened up beneath our feet, plunging us into a non-linear dimension, made of returns, overlaps and palindromes that keep us in a continuing today. But let us take a step backwards:

"The Gregorian calendar stipulates that, every four years, 29 February is added as the sixtieth day of the year. In all the four solar years between the lunar leap years, there is a missing date, a day removed: a black hole. By convention, the repetition of the 'normal' 365 days is corrected by the addition of this date, which has taken on negative and sinister connotations, perhaps because of February's ancient relationship with funeral rites and the commemoration of the dead. The date of 29 February is nothing more than the sum of the hours that each year exceed the scientific Gregorian categorisation; each year consists of 365 days and six hours. The date of 29 February is therefore a container of excesses, a boxing of excess time that

29 Paul B. Preciado, 'Anal Terror' (2009), *Baedan Journal of Queer Time Travel*, vol. 3, Contagion Press Seattle (WA) 2015.

30 See Nicola Fantini, Laura Pariani, *Il lago dove nacque Zarathustra. Guida letteraria di Orta* (The Lake Where Zarathustra Was Born. A Literary Guide to Orta), Interlinea, Novara 2018, p. 69.

31 At the beginning of the 1970s, Gianni Pettena on the one hand, and artists such as Gordon Matta-Clark, Laurie Anderson, Joan Jonas, Lucio Pozzi and Trisha Brown on the other, developed the idea of anarchitecture: an anarchic gesture that sought to highlight the failure of architecture, enslaved to hegemonic culture. Through photographs, sculptures and performances, they criticised contemporary design and construction methods, denouncing the exploitation of the land, gentrification processes and the way public space is managed. They opened holes through which they could enter the heart of buildings and expose the contradictions and transformations of the existent. Similarly, analchitecture shapes space (potential or existing) by insisting on an inverted, reversed perspective, which sees anality as its symbolic counterpart of subversion. The term 'analchitecture' was suggested to us for the first time by Francesco Tola during the phase of collective work on the exhibition *Ma allora, perché m'ha fatto venir qui?*

could not be categorised, a patchwork of paltry hours that would otherwise pollute the solar geometry. In this sense, 29 February is an anal date, as it is characterised by a peripheral nature that all years share, but which the conventional norm requires to be segregated and eliminated."[2]

This is the incipit of the text written for the opening of Giulia Crispiani's *OSSESSO* exhibition which was to have opened on that same 29 February. However, in compliance with the directive issued by the Lombardy regional government as a preventive measure to counter the spread of the pandemic, *OSSESSO* took the shape of an *alter*-opening which, through the minimal means of streaming and a Google Doc, rejected immobility and bodily distance with a practice of resistance. With Cecilia Borettaz and Giandomenico Carpentieri, Crispiani read Pierre Klossowski, Adriana Cavarero, Sara Ahmed, Jean Genet, Carla Lonzi, Porpora Marcasciano and Georges Bataille, among others.

The black hole that swallowed us up on 29 February tautologically demonstrated the coming of solar 'anality', devouring the linearity made up of conquests and programmes, forecasts and agendas: it cancelled the calendar, imposing the eternal return of the same as the cipher of its own understanding. Bataille had said it: sex and rotation are the primary movements and one informs the other in a continuous process of anal childbirth. The incessant rotation of the Earth assures the possibility of coitus, which in turn informs its very existence. We rediscovered its stride to return to our starting position. We touched time, which became body and granted us security. We had access to the anus. We returned to the slopes of the Sacred Mount of Orta, where we heard Friedrich Nietzsche calling the name of Lou von Salomé from afar.

> *Plants rise in the direction of the sun and then collapse in the direction of the ground. /*
> *Trees bristle the ground with a vast quantity of flowered shafts raised up to the sun. /*
> *The trees that forcefully soar end up burned by lightning, chopped down, or uprooted. Returned to the ground, they come back up in another form. /*
> *But their polymorphous coitus is a function of uniform terrestrial rotation.*[3]

The opening of *OSSESSO* was the third chapter of *L'Ano Solare*, an exhibition and research programme dedicated to sex, the collectivity of bodies and strategies of self-representation. Inaugurated on 16 November 2019 with an evening of performance and screenings entitled *They are the Sun* together with Caterina De Nicola, Jacopo Miliani and TOMBOYS DON'T CRY, it continued with *L'Idillio d'Orta. Estetica del baluardo: la crudele bellezza dei Sacri Monti* (The Idyll of Orta. Aesthetics of the Ramparts: The Cruel Beauty of the Sacred Mounts), a black mass held on 21 December by Luca Scarlini. The itinerary of *L'Ano Solare* starts from Lou von Salomé and Friedrich Nietzsche's 1882 walk, known as the 'The Idyll of Orta', among the chapels of the Sacred Mount of Orta when Von Salomé bluntly turned down the philosopher's proposal of marriage.

And it is into the negative counterpart of the sacred mount, the Baroque Counter-Reformation device for constructing sexuality, that we plummeted on 29 February. This hole, which voraciously engulfed us in a conflagration of times and imagery, bodies and voices, is the Büs de l'Orchéra, the dragoness's cave, a secret place on Lake Orta known as a meeting place for witches and the antechamber to a monstrous Hades.

In this abyss of the Büs de l'Orchéra, Il Colorificio is engaging in an anal

pragmatic. In a dispersion of energies that does not focus on success or goal-getting, we have been developing some self-representation methodologies and techniques that choose to escape the omnipresence of the virtual. Instead, we have sought to recalibrate an *anal*-ogical dimension that we believe can only manifest itself in the meeting of bodies. *L'Ano Solare* is rendered in its absence, while presence is given in the smell of bodies, the colour of skins, the amassing of different 'de-genitalities', the communion of anuses.

OSSESSO fits into the time we are living and expands to its end, enacting an erotic motion of undocumented subversion which manifests itself in its invisibility. Diaries, letters, writings on walls, scattered poems and smoke bombs are political practices of disobedience of undocile bodies, which Crispiani choreographs through non-interceptable coordinates.

At the same time, we are studying how to recompile and reconstruct renegade biographies, which concern expulsions and drives from the nether regions. As fetishists, artist Francesco Tola and researcher Mariacarla Molè investigate the anal light of Giovanni Testori through archival research in Casa Testori, started before the collapse of time. They chase his perverse narratives – among the first to deal openly with homosexuality written by a recognised author (*L'Arialda*, 1960) – while his imagery manifests itself to our eyes in the form of drawings of sexual embraces and scans of fleshy genital organs.

We strayed into the sphincters of the Büs de l'Orchéra in search of apocalypses leading to the implementation of collective utopias. They revealed themselves to us in post-pornography, where orgiastic rites regain possession of public cruising, where defunctionalised organs emerge, limbs that, like dildos, become generative powers that are finally detached from sex. In post-porn, regimes of truth evade putative prescriptions and it is free fantasy, unimagined paraphilia, spontaneous union or coercive coupling that tell the story, impose the space of reality and become possibility.

'*Anno bisesto anno funesto*' is a popular Italian saying reminding us that a leap year is a harbinger of misfortune. According to folklore, it is a bad year for crops and sheep and, among other things, is sadly the harbinger of epidemics.[4] In keeping with the proverb, 2020 has brought with it a virus that has infected the entire social and economic system, presenting us with the opportunity to rethink the capitalist dogmas of overproduction and hyper-presence.

This letter from Büs de l'Orchéra aims to communicate where Il Colorificio stands today. We are spending our quarantine in an orifice, using its cramped spaces to experiment with processes of subtraction that can take the form of an alternative to virtual exposure, in the hope that our research, and that of the artists and researchers involved, will be revealed when bodies are allowed to come into contact with each other once more.

1. Nicola Fantini, Laura Pariani, *Il lago dove nacque Zarathustra. Guida letteraria di Orta* (The Lake Where Zarathustra Was Born. A Literary Guide to Orta), Interlinea Edizioni, Novara 2018, p. 69, own translation.
2. From the text that was to have accompanied the *OSSESSO* exhibition by Giulia Crispiani. Written by Il Colorificio on 20 February 2020.
3. Georges Bataille, *Solar Anus* (1931), English trans. by Jon Rothschild, I. Kadare, Canongate, Edinburgh-London 2010, p. 27.
4. Michele Savonarola, published in *I trattati in volgare della peste e*

dell'acqua ardente, L. Belloni (ed.), Società nazionale di medicina interna, Rome 1953.

So we went downwards. We descended into hell. In the "dripping, black cave" of the Büs de l'Orchéra we lodged with witches, dragonesses and she-devils. In this unproductive and insistent place, like others before us, we tried to undo the suture that closed the anus and so open a breach.

Although it explains the reasons for castration, the Freudian theory of drives, instincts and the sexual assumes that these forces are innate, endogenous, somehow exculpating the subject who is nothing more than an innocent stuck in a "furtive reality that is difficult to grasp".[32] Foucault's merit lay in showing how the drive is not an original truth hidden in a 'beyond' by the discursive plots that have since been developed, but the outcome of a verbal proliferation. The sacred mount as a control device shows exactly this functioning because in its unfolding it generates the identity politics that classify the bodies that follow its path.

In the words of the French philosopher, devices (whether disciplinary or biopolitical) do not regulate reality but are regulated by it and shape it at the same time. It is evident that in contemporary libidinal economies, sex is not necessarily repressed, but often used to phallically penetrate every rivulet of social relations and, by relying on perversions, incorporate them to gain more power (or profit, or prestige). Power (or capital) is all-pervading and that is why resistance is everywhere.

As the body of the Pervert and its manifest signs have reiterated, "the rallying point for the counterattack against the deployment of sexuality ought not to be sex desire, but bodies and pleasures".[33] The (non-)boundaries of these bodies should hence be explored, their pleasures constructed and experienced. Foucault was a passionate advocate of sadomasochistic practices (and 'dark rooms') as representatives of creative models of technologies of the self: not only are these the real creation of new possibilities of pleasure,[34] but at the same time they implement a degenitalisation of sex by breaking down that phallocentric hierarchy that we have understood to be the result, among other things, of the closure of the anus. In short, it is a matter of creating "nothing more than bodies, with whom the most unexpected combinations and fabrications of pleasure are possible. [...] The intensities of pleasure are indeed linked to the fact that you have to desubjugate yourself, that you cease being a subject, an identity".[35]

In the itinerary of *L'Ano Solare* the reality principle that the closure of the anus assured is abandoned, so as to free the (perverse and polymorphous) drive and activate dis-identity procedures. The architecture of this body (which is the same that moves in the *büs* and also that of the Pervert) is organ-less,[36] it is sunk in absolute materialism, with no deficiencies because it is not organised and is outside any form of procedure of genital construction. Above all, it is a political device.

Bernini's words are what really plunge us into the dark rooms of the *Orchéra*. His interpretation of the sexual traces a herstory that goes back, in addition to those mentioned, to Luciano Parinetto, Mario Mieli and Teresa De Lauretis. The sexual exists "between the somatic stimulus and mental representation",[37] it acts between the biological and the social, it is the obstinate compulsion to repeat historical classification and cultural management. Excluded and outcast, it erodes the subject and expels it from that social consensus that had been built at the expense of the sexual itself. In conclusion, going back to the beginning: is the sexual the result of a production (and therefore Foucault) or does it instead already reside in the body (and therefore Freud)? In order to provide an attempt at an answer, we could take up the consideration of De Lauretis, who affirms that sexuality is

32 Michel Foucault, *The History of Sexuality* (1976), English trans. by R. Hurley, Pantheon Books, New York 1978, p. 105.
33 Ibid, p. 157.
34 Ibid.
35 Michel Foucault, 'The Gay Science' (1978), English trans. by N. Morar, D.W. Smith, *Critical Inquiry*, vol. 37, no. 3 (Spring 2011), pp. 385–403.
36 The concept of the organ-less, or disorganised, body will be discussed at length in the second chapter. See Antonin Artaud, *Projet de lettre à Georges Le Breton*, in Œuvres complètes, vol. XI, Gallimard, Paris 1956; Deleuze, Guattari, *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*.
37 Teresa De Lauretis, *Freud's Drive. Psychoanalysis, Literature and Film*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2008, p. 63.

nothing but a construct – insofar as the very idea of drive "undermines and actually undoes the opposition between constructivism and essentialism"[38] – which, however, is implanted in the subject insofar as its body is traversed by that drive.

As a space of renegotiation and reterritorialisation, and therefore as a political gesture, the sexual is a place of confrontation and construction: the sacred mount (or brothels) contributed to its formation (by imposing gestures, postures, movements, binary behaviour), capital took possession of it, suiting it to its own purposes; libidinal economies, identity and visibility politics rely on the sexual by exploiting the *potentia gaudendi* for its own sake. However, the assemblage is more intricate and a letter from Bernini[39] ultimately helps to reveal its irredeemability.

THE IRREDEEMABLE SEXUAL OR: WHAT IF POST-PORN WERE DOOMED TO FAILURE?

Lorenzo Bernini

Even in our neoliberal and hyperhedonist societies, where enjoyment has become an imperative and is turned to profit – where it takes just one click to find yourself drowning in an orgy of coitus-fellatio-golden showers-S/M-bondage-fisting and so on and so forth, there is something for all tastes – porn actors are not entertainment workers like any others. Of course, we find them on celebrity reality shows, in adverts, as talk show pundits, sometimes even in parliament: but, it does not matter where they are, they represent a transgression (to draw money not just pleasure from) and not the rule. In the same way, prostitution is not a job like any other. Not just because of the workers' risks of exploitation, especially if they are women, or the prohibitionist laws in force in many countries in the world: a social stigma burdens those who represent the sexual, even where prostitution and pornography are legal. Where does this stigma come from? And why, to make another example, is revenge porn a form of retaliation that is as violent as it is effective? What disturbs us so much about publicly sharing our sex tapes? Why do we find it so humiliating? So unbearable that in our legal system this type of crime is sometimes likened – quite rightly – to instigation to commit suicide? In this case too, the gender of the victim – usually a woman – is not without bearing, but that is not the only reason. Think of Benjamin Griveaux, Emmanuel Macron's spokesman who had to withdraw his candidacy to become mayor of Paris because of a leaked video of him masturbating... Why, even in our neoliberal and hyperhedonist societies, can a person who has sent a steamy video to his lover not become mayor? Might we be more repressed than we think?

Let us leave the question open. We are interested in something different here: however lay, liberal, liberalist and hedonist we may be, for us sex continues to be a personal prior to a social scandal. Sex, or rather its specific dimension that Freud taught us to call "sexual drive", which I simply call 'the sexual', is a force that strips subjects of their self-control and control over the world, that undermines their autonomy by pushing them towards senseless enjoyment: beyond personal achievement, profit and freedom, beyond the pleasure principle. The sexual repeatedly bursts into people's lives as a repetition compulsion, conducting them into a wild and uncivilised mental dimension that is tremendously exciting but also unpleasant, disgusting even, in a word, abject. It perturbs their sense of self, making them feel ashamed before others and threatening their membership of society. This is where both the stigma that affects prostitution

38 Ibid., p. 46.
39 The following text was written by Lorenzo Bernini on the occasion of *Cinemapocalissi*, the fifth chapter of *L'Ano Solare* hosted on 8 and 9 October 2020 at the Teatrino di Palazzo Grassi in Venice.

and pornography and the heinous efficacy of revenge porn derive from. In a certain sense, every time the sexual pushes the civilised self towards a symbolic suicide.

This is why it is intolerable: it is an apocalypse of subjectivity. And this is why politics, understood above all as the production of the social bond, has to repress it, attempting in vain to relegate it to the private dimension. This is traditionally the function of marriage: the hallucinatory redemption of sex from its senselessness and negativity, its domestication through affectivity and the promise of reproduction. In reality, though, the family has very little to do with the sexual: you do not have sex to support each other financially or to have children (except on very rare occasions in life), but to gain enjoyment. In this, we are not very original when we match the social inclusion of lesbians and gays, other traditional representatives of the sexual, with the attribution of marriage rights which, incidentally, we call 'civil'.

However, that the sexual is excluded from the social bond insofar as it is an unpolitical drive is only half of the story. The other half is that the same social bond is stained with sexual enjoyment: the sexual is at once unpolitical and at the same time eminently political. I have said it is uncivilised: this is exactly why in civilisation social bonds are built at its expense, through its sublimation which, nevertheless, is not its disappearance. Indeed, civilisation is fostered by the very same exclusion of those who are made social representatives of the sexual (as well as the enjoyment of this exclusion): think of the hypersexualisation of racialised subjects, of the myth of the black rapist, of the attraction, often mixed with contempt, aroused in the white customers of 'exotic' dark-skinned prostitutes. Or think of those prohibited objects of male desire: trans sex workers and sex workers in general, who go beyond the symbolic limits of female sexuality. Think of the uncomfortable social position of those who work in the porn sector, as I have said. Think, again, of homolesbobitranspanintersex+phobia: of how – despite the approval of same-sex marriages – the negativity of the sexual is projected onto those who transgress the heterosexual norm. And of how, in particular, the anus is the perverted sexual's favourite place of implantation, associated with, to cut it short, 'filthy' subjects such as 'fags' and others besides. Do not be fooled, all of this still applies today. The world we live in, where even sexual enjoyment is turned to account, is a complex assemblage: liberal, neoliberal, hyperhedonist – and yet so traditional.

If all of this is true, those seeking the promise of a politically correct society in the post-pornographic art brought to Palazzo Grassi in *Cinemapocalissi*, in which sex ceases to cause scandal and problems, will be disappointed. Of course, it is a good and right thing to contest the erotic imaginary of the hegemonic user of mainstream pornography (male, cisgender, heterosexual) with alternative erotic imaginaries that contribute to the empowerment of women, LGBTQI+ people, racialised and disabled people, people with bodies that do not fit the stereotypes of erotic aesthetics, or people with dissident sexualities. In the same way, it is right to promote a culture of consent in porn and to choose ethical production processes without economically and psychologically exploiting the actors. But if it is post-porn's intent to be a salvific project and neutralise the negativity of the sexual, then it would be doomed to failure, like a promise that cannot be kept. On the contrary, it achieves full success when it enables those subjects who carry the burden of sexual abjection to brazenly assert it: its radical challenge is therefore aimed not just towards the white, male, heterocisexual etc. domination of our civil societies but also the ideal of civilisation itself.

Far from seeking redemption, *Cinemapocalissi* strives to raise awareness that the sexual is a wound of subjectivity in every society and every individuality. It is a wound that cannot be sutured, a hole of meaning that cannot be filled (the solar anus?). Ultimately, it calls for tolerance towards the other. These are the ethical and political ends of its aesthetic choices. This is where the novelty – not that it is really new at all – of our hyperhedonist entertainment society lies. Because even though we find the sexual both tremendously exciting and filthy at the same time, the point is that, in one way or another, it concerns us all. The thing is we are all filthy. And this can be a good starting point, not to love each other maybe but at least to put up with each other. It would be no mean feat. No mean feat at all.

Enjoy!

The sexual drives each one of us and animates our flesh. It is filth, flesh and matter, shit and evil, a weapon to disorganise bodies into perverted and polymorphous, evanescent and incredibly real spaces.

Georges Bataille's wide-eyed hallucinations – in *The Solar Anus*[40] – see the solar anus unhinge the rigid and bigoted dominant positions (Bataille's polemical targets are Cartesian and Hegelian theories and the romanticism in vogue at the time). The anus is the sun that blinds, the volcano that ignites and initiates the metamorphosis of the flesh. The 'I think' is contracted into the geological and astronomical energy of the anus. Guy Hocquenghem too – in *Le désir homosexuel*[41] – challenges the bigoted regime of the reality principle and reaffirms a common and shared horizontality, placing the sexual drive in the anus, whose scar it cuts and wound it opens.

The anus is the starting point of this journey, because it becomes the image of "all those forms of desire, relation and pleasure that are said to exist outside the bourgeois heterosexual norm".[42] It has an ecological character because it is not productive or reproductive; indeed, it is a mere expulsive muscle. Anal utopia is post-identitarian ("any social use of the anus, apart from its sublimated use, creates the risk of a loss of identity").[43] Breaking with the classifications of sex and gender, destroying the oppositions between active and passive, penetrator and penetrated, the anal machine and its practices are the ground zero of a new bodily architecture, dispersed, disorganised and changeant.

The solar anus radiates its revolution.

ACCUMULATIONS, DISPERSIONS, RAVINGS

"Shit, incest, sodomy, pederasty, infantile love, autoeroticism, transsexuality, the whole range of manifestations of libidinal drives made deviant, marginalised, stigmatised as being against nature, all the so-called perversions connect back to the diabolical."[44] Parinetto, a Marxist *sui generis* and philosopher of the body, has continually linked the anus to the devil. In a quote from Guaccio's *Compendium Maleficarum*, witches are said to "approach him on bended knees [...] and (fie, for very shame!) you did kiss with sacrilegious mouth his most foul and beastly posterior",[45] but it is the devil himself who reveals the unproductive and degenerate character of his sex. The devil's phallus is soft, his semen cold: anality shows that "sex is anything but 'normality' and *reproduction*".[46] What is more, changeant and perverse, the devil blows away the fixity of sexual roles. His nature is indeed

40 Georges Bataille, *The Solar Anus* (1931), English trans. by J. Rotschild, Canongate Books, Edinburgh 2010. The book had a troubled history and was published in 1931, the year in which the French author was referred for psychoanalytic treatment by a friend who was concerned about his mental health.

41 Guy Hocquenghem, *Homosexual Desire* (1972), English trans. by D. Dangoor, Duke University Press, Durham-London 1993.

42 Preciado, 'Anal Terror'.

43 Hocquenghem, *Homosexual Desire*, p. 101.

44 Luciano Parinetto, 'L'utopia del diavolo' (The Devil's Utopia), in *Corpo e rivoluzione in Marx. Morte Diavolo Analità* (1977), Mimesis, Milan-Udine 2015, p. 164, own translation.

45 Francesco Maria Guaccio, *Compendium Maleficarum* (1608), English trans. by M. Summers, Dover Publications, London 1988, pp. 135–36.

46 Parinetto, 'L'utopia del diavolo', p. 165.

'inversion': demons "can [...] create the appearance of sex which is not naturally present, and show themselves to men in a feminine form, and to women in a masculine male form, and lie with each accordingly", as Puritan Francesco Maria Guaccio recounts in his text.[47] The devil is nothing more than the personification of drives removed, castrated;[48] he is a biopolitical device in which to condense turpitudes and reject perversions. In Chapel X on the Sacred Mount of Orta, the devil is represented as an old woman, with limp skin and drooping breasts, whose flesh has been dried by the unleashing of her drives. The devil is also a witch or the *Orchéra*, and therefore the negative counterpart, born when the anus has been completely sutured.

As we have mentioned, this suture guarantees the reality principle, recognition of the world as objectuality and the birth of subjects. "The head, self-consciousness [...] are born in opposition to the anal libido; they grow in its repression-removal."[49] The latency stage allows for the sublimation of the sexual and the management of bodies that are "from-castrated-anuses" (a formula used by Preciado) or "all head and no arse" (according to Parinetto), thanks to a disciplinary and biopolitical process that, using Mieli's terminology, is called 'educastration', that is, the education imposed by those social, moral, authoritarian and religious scaffolds that build organised and hierarchical bodies.[50]

The resulting character censures anal dispersion (the release of faeces) in favour of accumulation. Hence, free defecation is sanctioned in order to privatise moments and organs described as gross or scabrous. The 'anal character' is "*thrift, avarice*, *obstinacy*, *qualities* all too obviously connected to the *virtue* of the capitalist accumulator".[51] Consequently, as Parinetto insists, capitalism (Preciado's definition, pharmaco-pornism, is pertinent) is the alienation of anality. Instead of recklessly accumulating shit – a gesture that brought pleasure to the infant because it stimulated the mucous membrane – the subject/body-nothing-anus accumulates money: "closing the anus so that the sexual energy that could flow through it could be converted into honourable and healthy virile camaraderie, linguistic interchange, communication, print, advertising, *capital.*"[52] Repressed anality is concealed in the sublimation of money. And it is no coincidence that it is the *Orchéra*, once again, that threatens this alchemical secret: "it is well known that the gold that the devil gives his servants turns into dung when he has left."[53] Briefly, in outlining the ontogeny of the interest in money Sándor Ferenczi can only identify it with shit: by successive alchemical translations, shit loses its smell and becomes mud, the mud that dries is sand, the sand solidifies into stones and these, if drawn precisely and shiny, are coins.

Therefore, the inverse path results in the return to ground zero (faeces) and, more than anything else, implies a necessary opening of the anus, reaffirming its use. To open the anus is in fact dispersion, dissipation, waste, *dépense*. The anus – which cannot produce – is a point of escape; it has no objective, it is disorganised and without purpose. The anus is prodigal, generous, surrendering, welcoming. To open it is to make a revolution.

> *Philosopher's stone is the body of the androgyne*
> *gold is his shit*
> *Gold, at all events,* le feci [faeces]*... whose*
> *anagram is* felice [happy].[54]

The architectural device of the Sacred Mount of Orta experienced a period of neglect between the mid-nineteenth century and the end of the twentieth century: with the onset of secularisation and the development of more miniaturist control strategies and increasingly pervasive biopolitics, the device developed in the Counter-Reformation era was no longer suited to the needs of power. As often occurs, its geography was reclaimed and the *Orchéra*

47 Guaccio, *Compendium Maleficarum*, p. 30.

48 See Sigmund Freud, 'Charakter und Analerotik' (1908), in *Gesammelte Werke*, Imago, London 1940–68.

49 Parinetto, 'L'utopia del diavolo', p. 132, own translation.

50 Mario Mieli, *Towards a Gay Communism: Elements of a Homosexual Critique* (1977), English trans. by D. Fernbach, Pluto Press, London 2018.

51 Parinetto, 'L'utopia del diavolo', p. 133, own translation.

52 Preciado, 'Anal Terror'.

53 See Freud, 'Charakter und Analerotik'.

54 Mario Mieli, *E adesso* (And Now), S. De Laude (ed.), Edizioni Clichy, Florence 2016, p. 120.

re-emerged from the hole into which she had been plunged. Monte San Nicolao became a haunt of cruisers, the paths between the chapels the setting for fleeting encounters.

The cruisers' haunts were often close to, if not in the centre of the city, in parks or underpasses; thanks to the intricate architecture of the places identified or to the darkness of the hours when they were frequented, they enabled homosexual encounters to take place in spaces removed from normative power, redirected into forests of the sexual: urban design made up of caresses, encounters, blowjobs, tongues and anuses intent on exchanging genetic information. People went to these geographies to escape the eye of the *panopticon*, holing up in their darkness.

In Orta, in particular, the broken, syncopated and alternating choreography of cruising contrasted with the 'liturgical dance' or *ballet mécanique* identified as the driving force behind the sacred mount's performance machine and its construction method, as described by Testori.[55] It is no surprise that Testori himself made cruising (or proto-cruising) a narrative *topos*. Mariacarla Molè has carefully unfolded the historical background and the reasons for *L'Arialda* – one of the first Italian plays in which the figure of the homosexual is not a two-dimensional cut-out, but a rounded and complex figure – identifying the quarry (the *büs*) and the natural setting as the place where Eros releases itself and forces to search for the other in a sexual encounter.

THAT THING IN LOMBARDY
Mariacarla Molè

> [...] *I think of this Sunday afternoon of ours,*
> *of families dropping like leaves...*
> *of daughters without desires, of desires without mistakes;*
> *of 1100s parked, their windows fogged*
> *with lies and breath, by out-of-town roadside ditches...*
> *Sweetheart, where shall we go, let's put it like this, to make love?*
> *I didn't say "take a walk" or even "exchange a few kisses"*.

The words of "Quella cosa in Lombardia" (That Thing in Lombardy), written by Franco Fortini, in the version performed by Laura Betti in 1960, plunge the listener into an urban melancholy. In the background, a desolate stretch of green torn away from the promise of the industrial boom provides the setting for a sexual desire wedged between concrete and some remnants of the countryside.

The landscape could be that of the Milanese suburbs in the midst of the flurry of building and working-class explosion during the years of the economic boom – in the ever-widening fringes of industrial cities that promise work and happiness and explode into bright neon signs. They could be the same ones that blind the characters in Luchino Visconti's *Rocco e i suoi fratelli* (Rocco and His Brothers) when they arrive in Milan from faraway Lucania. The film's main literary source is a series of short stories by Giovanni Testori, from the *Il ponte della Ghisolfa* (The Ghisolfa Bridge) and *La Gilda del Mac Mahon* (Gilda from Mac Mahon) collections, marking a partnership between the director and the playwright, with the joint aim of demystifying the myth of the economic boom.

Rocco and His Brothers also marks the entry of the judiciary into the history of censorship and Italian cinema, in the figure of public prosecutor Carmelo Spagnuolo, who ordered the modification of the scenes in which Simone and Rocco's naked bodies in the shower are shown to former boxer Duilio Morini, with whom Simone will end up prostituting himself. The film has no intention of discussing the condition of being homosexual in society: the relationship between Simone and Duilio is motivated solely by the

55 See Testori, *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari*.

need for easy money.

The film tells the story of five brothers who migrate to Milan, where the eldest already has a job and plans to get married. Their encounter with Nadia, a prostitute who is the conveyor of a cynical and spoilt modernity, breaks the equilibrium between the brothers and triggers a clash between defending a unitary idea of family at all costs and their impotence in the face of its inevitable disintegration.

In 1960, the film won the Silver Lion at the 21st International Film Festival in Venice, one of the most contested ever: the verdict was booed at length by the audience and left an unhappy Visconti, whose relations with the jury, and its Christian Democrat infiltrations, had always been troubled because of his declared support for the Italian Communist Party. This is just one page in a career marked by scandal, but it is also the beginning of a chapter in Italian cultural history that sees the issue of homosexuality inserted into the broader framework of the crucial battle played out around the subject of sexuality, involving society, politics and much of the national cultural industry.

Two weeks after sustaining charges for his film, Visconti had to deal with the scandal linked to directing *L'Arialda*, which had been staged on 22 December 1960 at the Teatro Eliseo in Rome. *L'Arialda*, written by Giovanni Testori, was to be performed by the Morelli-Stoppa company, after much controversy and a rather reluctant approval from the censors, obtained only at the cost of banning admission to under-18s and making some cuts to the script. Despite the conditions imposed, after the premiere in Milan at the Teatro Nuovo on 23 February the following year, the play was blocked, all performances cancelled, the theatre cordoned off and *L'Arialda* banned from theatres and bookshops. The motivation was "the turpitude and triviality of the facts considered by its author [being] highly offensive to the common sense of decency", as the prosecutor stated in the confiscation order.

This was Testori's second play and the Milanese outskirts form the backdrop for human, erotic, social and class relationships intertwined in a very precarious equilibrium. Testori's working-class and outcast characters manage to develop the drama of their existence despite the concrete concerns linked to their state of marginalisation, poverty and struggle for survival. Strong, direct and brutal tones, cold even, give shape to a socially and linguistically very harsh way of life at the margins of society.

One of the reasons for the scandal is the character of Eros, a homosexual involved in trafficking in the world of prostitution. One of the motivations for the legal measures taken was indeed the homosexual theme, although Eros was certainly not the first homosexual to have appeared in theatre. This character, however, was saved by Testori from the end that often befell homosexual characters in theatre: suicide. Seen as the result of the stress generated by guilt, suicide had long been a ploy to enable homosexual characters to appear on stage, especially in a strongly moral context like postwar Italy: before the Second Vatican Council, under the pontificate of Pius XII, remembered as the pope who kept silent in the face of the deportations of the Jews, and Giulio Andreotti, under-secretary of the Council of Ministers. The death of 'deviants' was the instrument adopted to curb and redeem deviance and save morality.

The character of Eros is the only one who manages to take control of his own life, unlike the other characters who are unable to determine their lives or find sexual, financial or emotional joy. The way in which Eros chooses to live his life, getting involved in a ring of pornography and prostitution, is a form of emancipation from the desperation that grips the other characters and also ends up deciding the fate of his sister, Arialda, who instead has no

chance of taking control of her own life. The only moral is that of money, redemption and revenge, as emerges from the words of Eros in Testori's play:

> *Since I was good-looking, [...] whenever I walked through the square, under the arcades and along the streets, they would all come after me as though I were made of diamonds! The nobs, the rich, those pigs who reduced me to believing only in their money, after making me what I became! And now, it's my turn to take advantage of the others. They pay me to do what they want and give them a good time? So now I pay you to do what I want and need.*

Arialda supports her brother's morals and envies him because, a victim of the common sense demanded of modesty, she is unable to emancipate herself from the idea of marriage being the only way out of her miserable life. She is an unmarried, middle-aged shirt-maker; her fiancé died shortly before they were due to marry, leaving her at home with her mother and brother. She has an affair with Amilcare Candidezza, a widowed kitchen gardener with two children, two desperate figures who fight and threaten each other all day long. Arialda plans a wedding and like a wretched Penelope starts embroidering new initials on the pillowcases of the old trousseau. The vegetable grower's children seem to be against the marriage because of what they hear about her brother Eros, concerning his trafficking and the relationship with his young lover Lino, who seems to be involved in the same shady business. Amilcare eventually decides to marry another widow, Gaetana, a very poor southerner with a daughter who starts a relationship with Gino Candidezza, Amilcare's son. Gaetana upholds traditional values, but is also the fuse sparking the conflict between north and south. Seeing her future fading away, Arialda makes a last move and sets a trap for Amilcare. She sends Mina, who is hopelessly in love with Eros, to seduce him. Gaetana discovers what has happened and in despair commits suicide, thus completing the tragedy. But that is not all: Lino also dies, riding a motorbike that was a gift from Eros.

A love that is only alluded to, always distanced, denied as far as possible, is consumed in tragedy before it can corrupt itself in the body and find full satisfaction. Again in the words of Eros: "I never touched him! I would never touch him! Never! He was my salvation. He was my hope." The eroticism is completely rejected and sublimated into a filial type of bond. Eros represents access to an adult world, to sex, money, the only possibility of emancipation in a world of misery, which would lead the young Lino towards a homosexuality tied to the trade of his own body. There is no room for feelings, and even less for a sexuality free from exploitation and prostitution. It is a homosexuality suffered and experienced as a guilt inflicted, of which one can only be a victim: the victim of those who can pay to vent their desires on those who have no right to their own bodies or sexuality, but only to their own misery.

The link between homosexuality and prostitution is a common theme in the Italian imaginary of the time, especially after the '*balletti verdi*', the biggest gay scandal of the twentieth century in Italy. In 1960, a father who had discovered his teenage son's relationship with an adult man triggered an investigation that ended up involving 187 defendants, accused of various crimes including corruption of minors, extortion, aiding and abetting and exploiting prostitution. Many names were made public by newspapers that – despite their different stances, be they Catholic, communist or secular – all supported the idea of the 'vast circuit of vice', treating homosexuality as a sprawling organisation of deviants and queers in tones that were more emotional than objective. Communist newspapers used the scandal to

attack Catholics; Catholics and the right wing used it to attack communists and their openly homosexual exponents, such as Visconti and Pier Paolo Pasolini, to name but two.

The scandal, which started in Brescia, quickly swelled and ended up affecting other Italian regions, becoming the symbol of rampant corruption, a vile and unspeakable vice to be punished with social condemnation. The scandal also involved celebrities such as Dario Fo and Mike Bongiorno and, even more seriously, it triggered a witch-hunt in several Italian cities and a chain of accusations that quickly broadened the circle of people involved, all of whom were inexplicably called to testify about the events in Brescia. The most striking case is that of Giò Stajano, who had never been to Brescia but was the best-known homosexual of the time, especially after having published *Roma Capovolta* (Rome Overturned) in 1959, the first openly homosexual autobiographical Italian novel, just before the publication of *L'Anonimo Lombardo* (The Anonymous Lombard), which saw Alberto Arbasino competing for the Premio Strega literary prize in 1960 (that year awarded to the more reassuring *La ragazza di Bube* (Bube's Girl) by Carlo Cassola).

Seen through a filter of moral condemnation, the scandal of the '*balletti verdi*' brought to the public eye a male homosexuality made up of parties in private homes, liaisons in dark and marginal areas of the city, cruising for sex in cinemas, always under the eye of the Vice Squad and 'mobs' that gave themselves the task of punishing the guilty parties.

"By 1965 there'll be total depravity. How squalid everything will be", recites Dominot, artist *en travesti*, like a prophecy in the last scenes of *La Dolce Vita*, Palme d'Or at Cannes in 1960, with which Federico Fellini scandalised the critics and caused a rumpus.

> *Darling, where shall we go, let's put it like this, to make love?*
> *I mean exactly that, a thing you know*
> *and like, I think, as much as I do!*
> *They go in pairs, our fellows, today [...]*
> *but who knows what love is;*
> *you see, love is also the hurry, all buckles, laces and shivers*
> *in the frozen fog, on the grass;*
> *an eye on the Lambretta, an ear to those chimes*
> *that ring out the novena*[1] *from the village; and a distant radio*
> *that gives our two lives the latest match results...*

This is how "Quella cosa in Lombardia" continues, offering occasional moments of precarious pleasure, soon interrupted by the bells calling to order and radios reminding us that the world is inexorably passing by, a pleasure snatched from a time bent to the imperative of being productive. Here too, we seem to be talking about characters drawn from Testori: human beings in pairs who look like those in *L'Arialda*, and in particular those who populate the scenes set in the quarry, the place where Lino and Eros, Gino and Rosangela meet in secret, where Amilcare Candidezza meets Arialda, Gaetana and Mina, and where Gaetana ends up taking her own life.

The green of the quarry is a tepid jungle in which one can easily hide, the only space that welcomes a corporeity often only alluded to or described as bloody vitality, muscular strength, sexual power. A corporeality affected by desire, like an evil that marks the flesh, a state of need that is never fully satisfied. The characters drown their impulses in the darkness of the quarry, hidden by the thickets of bushes, under a livid and sinister light that swamps the scene.

The entire drama alternates between the interior space of the houses

– which hide the misfortunes and ghosts of the past – and the exterior space of the quarry, where blackness swallows the characters and leaves few glimmers of light and hope. The quarry is also the place where tragedy takes place and suicide is consummated, when one is no longer able to sustain "this kind of cancer we have here, our conscience", as Arialda herself bitterly notes in one of the last scenes. The darkness of the quarry gives dignity to the miseries of the characters and proves to be a very effective theatrical instrument, conceptually in line with the coexistence of Eros and Thanatos in the whole of Testori's production, in a drama in which the dead are so present that they succeed in being more decisive than the living. Indeed, "the promises made to the dead are more than the promises made to the living", again in Arialda's bitter words. The dead who burst onto the scene have a palpable physicality, a real bodily weight, a physical concreteness.

The man who is unable to stay within the four walls of his room, at night "with his moods and his troubles", goes out in search of the other, of another body, to fill the non-sense of life, to calm for a moment the too many unanswered questions that scream inside him. In the quarry one goes to cry, to make love, to be born and to die. In the reverse of death, Eros places Testori's characters – and anyone who encounters them on the written page and on the stage – before the tragic madness of life, with no prospect of salvation or hope, because it is human comedy that is intimately tragic.

1. In the Roman Catholic Church a form of worship consisting of special prayers or services on nine successive days.

BIBLIOGRAPHY

Alberto Arbasino, *L'Anonimo Lombardo* (1959), Einaudi, Turin 1973
Stefano Bolognini, *Balletti verdi. Uno scandalo omosessuale*, Liberedizioni, Gavardo (BS) 2000
Annamaria Cascetta, *Invito alla lettura di Testori*, Mursia, Milan 1983
Mauro Giori, *Omosessualità e cinema italiano. Dalla caduta del fascismo agli anni di piombo* (2017), Utet, Novara 2019
Mauro Giori, *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti 1935–1962* (2011), Libraccio editore, Milan 2018
Federica Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti. L'Arialda 1960*, Scalpendi, Milan 2015
Antonio Pizzo, *Il teatro gay in Italia. Testi e documenti*, Accademia University Press, Turin 2019
Giovanni Testori, *L'Ambleto*, Rizzoli, Milan 1972
Giovanni Testori, *L'Arialda* (1960), Feltrinelli, Milan 2017
Giovanni Testori, *Macbetto*, Rizzoli, Milan 1974
Giovanni Testori, *I segreti di Milano* (1958), Feltrinelli, Milan 2012
Giovanni Testori, *Il grande teatro montano* (1965), Feltrinelli, Milan 2015

Moreover, Testori recontextualises and clarifies the movement of anal accumulation/dispersion, because here too the social, civil and urban architecture – where sex and drive are censured – corresponds to capitalist accumulation, while the cave in which the dance of sex takes shape is the centre of dispersion. Surprisingly, or maybe not, the anus within which perversion is released, the place of dispersion, is again a cave.

Today, cruising for sex is reabsorbed into a libidinal economy that has either digitised it in sex-dating apps or privatised it in saunas, swimming pools, naked bars, and in any case transformed it into a market where access is regulated by registration (and the transfer of one's biomedical parameters to third-party companies)[56] or payment of a membership fee. Nevertheless, it is its logic, made up of sidelong glances, of fleeing and uncertain approaches, rambling and disoriented dispersions, which still persists and is often used as a counter-action in those same territories colonised by libidinal capital. And this is what the anus teaches, as a machine of dispersion and nullification. It is the method of cruising that opposes accumulation and discipline; it establishes spatio-temporal alternatives where reality is dissolved by the sheer force of illusion and otherwise unmentionable movements are made visible.[57]

In conclusion, for Deleuze the fold – the gesture of distortion that revealed cracks in the rectitude of the Counter-Reformation – is not only an aesthetic motif but first and foremost a reflective one, which identifies an unbridgeable gap between speaking and seeing. "There is a disjunction between speaking and seeing, between the visible and the articulable: what we see never lies in what we say."[58] Indeed, cruising does not entail words, only looks. Only through images can the thought of dispersion be understood. It draws its strength and resistance from them as well as the reason for its movement. This is the thought of the anus, not accumulated but dispersed, not organised but fluid and imagined.

Warily we wander in the anal-architecture of the hole, where the *Orchéra*, the Pervert, devils, witches and ladies of the game reside. The organ-less, dis-identified bodies may come into touch, spinning in dispersed choreographies.

56 In January 2021, Grindr (the gay community's most popular dating application) was ordered to pay a fine for illegally sharing personal data (location, being a user of the app or other data related to sexual preferences or 'tribes' with which each user identifies) to data-broking companies, including MoPub and Xandr.

57 See Michel Foucault, 'Utopian Body' (1966), English trans. by L. Allais in Caroline A. Jones (ed.), *Sensorium. Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*, MIT Press, Cambridge (MA) 2009.

58 Gilles Deleuze, *Foucault* (1986), English trans. by S. Hand, University of Minnesota Press, Minneapolis (MN) 1988, p. 64.

2. THEATRES OF BODIES
Performance of the Self and Anal Language

PENITENTS,
PERFORMATIVITY, TRUTH

In 1672 Paolo Segneri (Jesuit, preacher, confessor and missionary) published *The Penitent Instructed*, a meticulous manual of precepts in which the Jesuit father detailed the choreo-political practice of confession, describing its preparation, examination of thoughts and conscience, narration of acts, need to materialise the pain ("what is the point of having discovered the faults if you do not destroy them with pain?") and giving recommendations to provoke weeping, contrition and blame. The pamphlet also included some prayers that penitents were encouraged to recite before the meeting with the confessor, in a performative practice in which lamentation, elegy and Catholic doctrine merge and subject the body to the faith's demands, shaping the sinner. Segneri[59] makes explicit the infiltration of dramatic and performative dynamics typical of the theatre and the Baroque into the intimate space of confession (where the subject is exposed): "*Maledetti i piaceri, per li quali ho abbandonato voi fonte di vita eterna*"[60] (Damned are the pleasures, for which I have abandoned you, source of eternal life).

Thus, in the years in which the construction of the sacred mount was being completed, confession took on the same task of a *ballet mécanique* that harnessed the subjects (the miming figures of the sacred mount) and used effective linguistic and performative practices to circumscribe their truth. In other words, gesture, contrition and words operate on reality and, by naming it, construct it.

"Language casts sheaves of reality upon the social body, stamping it and violently shaping it. For example, the bodies of social actors are fashioned by abstract language as well as by nonabstract language. For there is a plasticity of the real to language: language has a plastic action upon the real."[61] Through the lens of materialist lesbianism, Wittig shows how the performativity and productivity of language has been employed to inform bodies, gender and sex. John Langshaw Austin[62] had already argued that language – verbal, gestural and visual – 'does things',[63] gives rise to 'true' worlds, values and gnoseological systems. In this sense, making a promise or passing a sentence are actions that stage and bring into existence a precise reality the exact moment they are uttered. One might say that there is an existential synchronicity between the linguistic performative and the named object (or subject). More than anything else, Austin had shown that the performative is never true or false but felicitous or unfelicitous;[64] in other words, the important thing is effectiveness, that is, succeeding in achieving the goal and materially affecting reality. In which case, truth is no longer a gnoseological concern.

Wittig insists on the political tag of 'to say is to do'. The plastic potentialities (performativity) of language are used by the 'straight mind' (the dominant heteropatriarchy) to materialise and naturalise a supposedly oppressive and classist 'sexual difference'. By hierarchically juxtaposing pairs of terms, the normative 'One/Other' dichotomy forms a reality that favours the former (the One identified as singular, rational and positive); for example, this is how the 'man/woman' and 'black/white' oppositions work. Thus, "language casts sheaves of reality upon the social body, stamping it and violently shaping it"[65] and

59 See Bernadette Majorana, 'Lingua e stile nella predicazione dei gesuiti in Italia' (Language and Style in Jesuit Preaching in Italy), in *Mélanges de la Casa Velasquez*, J.C. Estenssoro, C. Itier (eds.), vol. 1, no. 45 (2015), pp. 133–151.
60 The quotations are from Paolo Segneri, *The Penitent Instructed* (1669), Gale Ecco, 2010.
61 Monique Wittig, 'On the Social Contract', *Feminist Issues*, no. 9, (1989).
62 See John Langshaw Austin, *How to Do Things with Words*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1962.
63 In this case, we intend performativity as the possibility and potentiality of words and explanation to produce actions in the world and therefore to have an effect.
64 Austin uses to the term 'felicity' to denote those linguistic performatives uttered in appropriate circumstances and a correct manner. For example, "I beg your pardon" is felicitous if uttered by someone who has inadvertently harmed someone else, whereas if uttered when the intent is knowingly provoked, then the conditions endorsing that performative do not necessarily exist. The same happens with simpler utterances: "He has red hair" presupposes that the subject has hair. If this condition is met, then the performative is felicitous.
65 Monique Wittig, 'The Mark of Gender' (1985), in *The Straight Mind and Other Essays*, Harvester Wheatsheaf, New York 1992, pp. 76–89, here p. 78.

acts plastically on reality. With words – "the daily weapon, insidious and highly effective, of countless petty crimes"[66] – bodies and minds[67] are shaped by the dominant culture and, in turn, are shaped as functional and excluding subjectivities, which construct their own truth and, by reclaiming the subaltern subjects, crush the minorities (for Wittig, this is evident in the gender marking which, on a grammatical level, makes the feminine disappear).

On the basis of these considerations, Judith Butler was able to describe gender performativity:[68] it is an act, a 'corporeal style', a series of gestures that function as a theatrical canvas and an ideal imperative to which to conform. Through regulated and repeated acts, the body is stylised according to precise identities, and its reality is materialised. Nothing is true, and yet it is effective, because "there is no 'being' behind the action, the effect, the becoming; 'the agent' is a mere accessory to the action. The action is everything".[69] There is an existential coincidence between the (linguistic) performative and the performed subject: "this self is a *product* of a scene that comes off, and is not a *cause* of it."[70]

In this sense, then, confession and the sacred mount play on the same level: as disciplinary devices they exploit the plastic felicity of the performative to construct a certain kind of subject, the outcome (and in turn the proponent) of architectural constructions for the self.

In this panorama, we can only ask ourselves: what about the body?

The inalienable physicality of the body is the space in which this performative process of normativism and genderisation takes place. The sacred mount's *ballet mécanique*, which guided the bodies of the pilgrims in a dance of repetition and stylisation, is thus included in the dynamics of the biopolitics of sex. Donna J. Haraway[71] and Anne Fausto-Sterling[72] were the first to argue that sex (and not only gender) is also the result of techno-scientific processes of representation and that the idea that it is a biological reality is actually mistaken. Butler shows how this works in *Bodies That Matter*.[73] The obstetrician, who declares at the moment of birth, "It's a girl", does not describe but authoritatively performs and commits that body (and the subjects who are socially allotted to care for that body) to in turn perform a set of norms designed to prompt a process of 'feminisation'. This is even more evident in the case of intersexual bodies. When in 1955 John Money, Anke Ehrhardt, Joan and John Hampson[74] developed the notion of 'gender' (in this case bound to sex), in the medical field they were thinking precisely about the performative possibility of practice and, consequently, about securing the use of linguistic (and surgical) technologies to produce subjectivities conforming to a constructed social-political order. Thus, in the case of intersexual bodies, declaring them to be 'male' or 'female' meant operating, amputating or reconstructing those same bodies in order to achieve fictions that yet perfectly matched the structural system in which they were embedded. Preciado has long analysed the violence of these medico-performative practices and identified them as "technologies of production of somatic fictions. *Male* and *female* are terms without empirical content beyond the technologies that produce them"[75] and, consequently, bring them into being.

Language, as well as the birth control pill, hormones, clothes and gestures are therefore technologies for the construction of bodies. In the *büs*, our analytical gaze has uncovered these processes of subjectification and subjugation, in order to (conversely) trace epistemologies that describe an opposite direction. As Wittig argues, we can recapture

66 Eva Feole, *Corpo a corpo con il linguaggio. Il pensiero e l'opera letteraria di Monique Wittig* (Body to Body with Language. The Thinking and Literary Work of Monique Wittig), ETS Edizioni, Pisa 2020, pp. 57–58, own translation.
67 See ibid.
68 In the context of the normative performativity of gender, for Judith Butler gender identity and gender expression necessarily coincide. When we speak of gender in reference to Butler, therefore, this identity is assumed.
69 Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morals* (1887), English trans. by M.A. Scarpitti, Penguin Classics, London 2014.
70 Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday, New York 1959, p. 252.
71 See Donna Haraway, *Primate Visions: Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*, Routledge, New York 1990; Donna Haraway, 'A Cyborg Manifesto' (1985), in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York 1991, pp. 149–181.
72 See Anne Fausto-Sterling, *Sexing the Body. Gender Politics and the Construction of Sexuality*, Basic Books, New York 2000.
73 Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, New York 1993.
74 See John Money, John Hampson, Joan Hampson, 'Imprinting and the Establishment of the Gender Role', *Archives of Neurology and Psychiatry*, no. 77 (1957), pp. 333–336.
75 Preciado, *Testo Junkie. Sex, Drugs and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, p. 101.

language to "say what it should not say" and produce bodies that should not exist, which are 'perverted', to "imagine a beyond past the hell of heterosexuality where another language is spoken, with other bodies, other minds".[76] The explosive violence of the *büs* – a place of devils, witches and dragonesses – coincides with fantasy, basks in imagination and takes shape in delirium and hallucination.

CONFESSIONS, TRANSPARENCY, OPACITY

"Western societies have established the confession as one of the main rituals we rely on for the production of truth."[77] For Foucault, confession is a paradigmatic model of truth-production about a subject by means of the performative potential of discourse and gesture. Sex, sin and filth are put to inspection in this disciplinary architecture; fantasies and prudery are expressed and articulated: all desire becomes discourse, "passing everything having to do with sex through the endless mill of speech".[78] Everything needs to be verbalised, "not only consummated acts but sensual touching, all impure looks, all obscene words... all dishonest thoughts".[79] And so, a discourse is written about sex, its acts and practices named and regulated. Finally, a precise truth is constructed: sex is seen as an essential latency, an original mystery, repressed by discipline or rediscovered – but this rhetoric is merely a narrative expedient.[80] If, as we noted in chapter one, the sexual is a place of renegotiation and re-territorialisation, it is also through the confessional (or sacred mount) that sex becomes a political space with different (and precise) purposes. At the same time, the confessional is a methodology to construct the subject's identity. There is a practice to follow to enact the dramaturgy described by Segneri: the penitent subject must speak, in a combination of self-examination, interrogation and the evocation of memories. This self-exposure to a confessor is the way to validate and verify statements in a hierarchical power relationship. The punishments assigned follow from the linguistic act and shape the posture of the penitent, the sins thus made 'effective' through their self-fulfilment (by which the penitent subjects him- or herself to judgement). Thus, a precise identity is informed: a conscious and penitent psyche is projected into the physical location of the body.

If we think about it, the castration of the anus worked in the same way. As Von Salomé showed, it places the individual in a precise mode (thrifty, miserly, obstinate). What is more, *scientia sexualis* is not only a discursive space in which sex is rendered true, it is above all a method by which to determine an individuality. Choreo-political games are at play that give the body new meaning as a subject: they are a *ballet mécanique* that projects "a nucleus consisting of a series of virtualities, a psyche, behind the somatic individuality".[81]

Confession still remained a technique for defining identity in the age of libidinal biopolitics, although Foucault identifies it as a 'subjectification' typical of disciplinary power. Social media function as massive digital confessionals, in which the truth about one's narrative (often mythopoesis[82]) and performance of the self undergoes continual negotiation in light of the contextual demands: in these public squares – in reality akin to the

76 Sara Garbagnoli, 'Nel cantiere letterario di Monique Wittig. Il linguaggio come un'arma a doppio taglio' (In the Literary Worksite of Monique Wittig. Language as a Double-edged Sword), in Feole, *Corpo a corpo con il linguaggio*, pp. 9–14, here p. 13, own translation.

77 Foucault, *The History of Sexuality*, p.58.

78 Ibid, p. 21.

79 De' Liguori, *Istitutio catechistica, De sexto praecepto: Non moechaberis*, in *Opere*, vol. VII, Turin 1887, p. 848, own translation.

80 As we showed in the first chapter, while acknowledging the existence of a form of innate sexual drive in the body, the position we take in these pages is influenced by readings according to which sexuality is not exclusively repressed, but is rather a device and discourse constructed in a mutual relationship of repression and liberation. Freudian Marxism (whose exponents include Mieli, among others), on the other hand, embraces a repressive hypothesis according to which social organisation hides or represses an original truth, leading us away from a golden age. See Lorenzo Bernini, *Le teorie queer. An introduction*, Mimesis, Milan 2017.

81 Michel Foucault, *Psychiatric Power: Lectures at the College de France 1973-1974* (1974), English trans. by G. Burchell, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2006.

82 Mythopoeisis simply means the art or tendency to invent myths and fables from natural phenomena, individuals or exploits. This operation has a collective function, because it enables the construction of community ties. Today, mythopoesis is also the mythologisation of the self, the rewriting of one's own story. For links between the mythopoeic operation and contemporary artistic practices, see: David Burrows, Simon O'Sullivan, *Fictioning. The Myth-Functions of Contemporary Art and Philosophy*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2019.

confessional cells of the Counter-Reformation era – subjects put together their identities using linguistic technologies of externalisation and exposure to construct a narrative that is visible, representable and above all validated by potential listeners.

This discursive (and truth) production is a methodology that seeps into every part of our lives. As a self-construct–exposition, confession sets out contacts, contracts and social exchanges from informal collective forms to normative and disciplinary narratives. The demand for subjects to make themselves 'confessing animals',[83] assuring full visibility of their internal motions, provokes a performative shift whereby social (media) recognisability becomes a must: you have to be visible, otherwise you will be excluded. Prescriptions of the Counter-Reformation confessors to – "examine diligently, therefore, all the faculties of your soul: memory, understanding, and will. Examine with precision all your senses as well [...], all your thoughts, every word you speak, and all your actions. And finally, do not think that in so sensitive and perilous a matter as this, there is anything trivial or insignificant"[84] – become rules to guarantee a presence and stipulate a pact of collective recognisability. The 'epistemology of transparency' corresponds to the confessional as an architectural model: it is "a model of horizontal surveillance that takes effect in a context of extreme visibility, or outright overexposure".[85]

Byung-Chul Han[86] has shown how transparency is an imperative of cognitive capitalism: information exchange requires transparency in order to function quickly and produce. Moreover, transparency gives rise to a control device that responds to digital technologies and automates the need for millions (or billions) of individuals to confess while at the same time prompting a 'decontamination' operation. For Han, transparency induces uniformity; by forcibly casting light, there is no room for any shadows. Forms of hyperpresence, the hinge of the contemporary capitalist production system, result in simplification and, once again, go to rewrite bodily and identitarian norms and classification. In the age of transparency, not only are we rehabilitated, but – as Shaka McGlotten argues[87] – with our desire for exposure we help create a truth regime that ends up escaping us, as it is directed elsewhere by "Google, Apple, Microsoft, and Facebook, but also by our bosses, colleagues, students, and lovers".[88]

So, how can we catch out this epistemology of transparency (efficiency)? Or, if nothing else, how can we counter the logic of transparency inherent in the device of confession – whether analogue or digital – through which truth is constructed and the subject's body is consequently administered? How can we regain possession of the methods of identity construction? How can we dis-identify ourselves?

On a cold November evening, between the cardboard walls of an überfake, almost Baroque piece of architecture,[89] artist Jacopo Miliani made his confession.[90] He held the microphone in one hand and his mobile phone with the flash switched on in the other. His face was never lit up, instead he shone the light on a small selection of fashion and contemporary art magazines gathered at his feet. Huddled all around, bodies that wanted to pierce him with their gaze listened intently. Disjointed sentences,

83 Foucault, *The History of Sexuality*.

84 Segneri, *The Penitent Instructed*.

85 Antonia Anna Ferrante, *Pelle queer e maschere straight. Il regime di visibilità omonormativo oltre la televisione* (Queer Skin and Straight Masks. The Homonormative Regime of Visibility Beyond Television), Mimesis Edizioni, Milan-Udine 2019, p. 55.

86 See Byung-Chul Han, *The Transparency Society* (2012), Stanford University Press, Stanford (CA) 2015.

87 As a researcher in media studies, Shaka McGlotten has extensively discussed the issue of the visibility of subaltern subjects in the age of imposed transparency. The reference, in this case, is to the seminar *Black Data Against the Hegemony of the Transparent*, held on 13 February 2014 at the University of Toronto. Recordings of the whole seminar are available on the web.

88 Shaka McGlotten, 'Black Data Against the Hegemony of the Transparent', in *Feminist and Queer Approaches to Technoscience*, seminar held at the University of Toronto, 13 February 2014.

89 Faux, almost Baroque architecture appeared in *If You Believed in Me*, a spatial and site-specific installation that artist Tamara MacArthur created at Il Colorificio on the occasion of her first solo exhibition, in October 2018. MacArthur builds environments out of everyday materials (such as wood, paper and acrylic paints) that are both images of her amplified self and shelters that need to be protected and defended. In these places, the artist gives herself to the public, singing and offering herself to the observers' uninterrupted gaze. Tamara MacArthur adapted her play to host the first night of *L'Ano Solare*, on 16 November 2019, with Caterina De Nicola, Jacopo Miliani and TOMBOYS DON'T CRY.

90 Jacopo Miliani took part in the first chapter of *L'Ano Solare*, the performative evening entitled *They are the Sun* held on 16 November 2019 at Il Colorificio and at a nearby greengrocer's. The chapter consisted of talks by Miliani, De Nicola and TOMBOYS DON'T CRY. Miliani presented a speech entitled 'Wendy Windham'.

CONFESSIONS OF A MASK OF A MASK
Jacopo Miliani

Hearing shouts in the street always has a certain effect. We are more used to hearing the whispers of people walking past than their shouts. I wonder if it is possible to shout with writing: who would be shouting, the writer or the reader?

Close the book, wherever you are, and shout… shout… come on, shout. Close the book and shout.

It is worth a try. Shout. Shout at me… shout for me or at me: I am nothing but a page. Shout for this page of mine to lose its meaning, allowing each letter to remain a letter and to have no meaning other than a shout. If you think you cannot shout because you are in a place and time where you do not want to, then take the book with you, take it to a space and time where you allow yourself to shout and shout. It is the only way to free yourself from the spell words that flood your body.

Will it be a liberating shout or a cry for help? You will have to open your mouth and…

That evening I did not shout; at least until today I have never connected that evening with the idea of shouting. I had a microphone holding me up and in a corner of the Colorificio I started to say what I did not really want to say. I thought that the awkwardness of speaking in public could only be overcome by going all the way, using the most masking mask of all the ones I wear: the mask of myself. I wanted to say everything that was on my mind, without filters, and resist until the words, which were nothing but words, had hurt me too much. However, I did not go through with it and when the suffering came closer I used a word or rather a name: '*Guendalinaventoprosciutto*'. That evening I think I explained the origin of this word to those in the room: it is my translation of 'Wendy Windham'. *Guendalinaventoprosciutto* is Wendy Windham, a showgirl from Los Angeles who in the late 1980s, when I was a child, used to appear on TV and say "*Capici ammé eh eh eh*" (Understand me…) with a strong American accent. But what was there to understand? There seemed to be nothing to understand, and yet Guendalina turned to all those who were listening, begging to be understood.

That evening, however, I wanted to recount, to throw words out, hoping that they would remain just words and that no one would be able to understand them, and to do this I disguised the words for what they are: words. So I tried to resist the fact that I or other people would make sense of what I was saying but, despite the help of *Guendalinaventoprosciutto*, I soon realised that the words kept getting the better of me and that the people around me could not help but make sense of what I was saying, judging me for better or worse according to what came out of my mouth.

Guendalinaventoprosciutto is a mantra, which came back incessantly while I was talking, whenever I admitted to myself and others that it no longer made sense. *Guendalinaventoprosciutto* seems to have no meaning, because it is my personal word. Yet that evening, locked in a room with the lights dimmed, no one started shouting. All the people present thought they understood what I was saying about myself, but it was just *Guendalinaventoprosciutto*. I was talking and I had the feeling that those around me at the time were listening, but how does one listen to the sound of *Guendalinaventoprosciutto*?

Talking seems to have as its implicit purpose the action of listening, but each person listens in their own way, captivated by the illusion of being able to understand. I will whisper you a secret: we are shouting to ourselves, but as we are on the same frequency, the volume of our words seems normal and we do not perceive them as shouting. If some lucky person manages to go outside this frequency, that person will only hear an unintelligible shout. Our ear has become accustomed to this deafening noise and by settling down has transformed it into the sound of words.

I think I have almost convinced you. Are you convinced? Come on, stop reading all this nonsense and shout.

You are probably wondering what the hell *Guendalinaventoprosciutto* has to do with *L'Ano Solare*, sex, sexuality… This is just my revenge on the words spoken that night, now that I can torture them one by one. I want to hurt the words as they have always hurt me and what better way than to write them down and then ask you not to read them: close the book and shout.

I cannot tell you what I said that night as I sat on the floor, because if I did, words would stop being sounds, shouts, whispers and would turn into words ready to be read and become a sound capable of drilling the imagination. I want to stop this perverse game, in which pain masks itself by taking the form of the pleasure we feel when we recognise ourselves in the mirror. What if instead I were to look in the mirror, not to find my face but to transform it, paint it, rewrite it without the use of words; with make-up as the pharaohs or the *onnagatas* of the kabuki theatre used to do? Thinking of them, I can finally say that I do not know the words of another language and I would just like to lie on the skin of the face of a pharaoh-*onnagata* with my whole body, imagining I am the brush that paints his face, spraying an ink that knows it cannot be read but only observed. Lying on his mouth, I would enhance the intense red of his lips by straining my muscles to open the gap between them: in that circle a cry remains suspended.

What is the difference between a scream of fear and a cry of pleasure? Aren't they both the visceral outburst of an animal body that has no time to think about meaning and throws out a sound that does not need to be understood, disregarding the illusion of listening and thus going off frequency?

Now I beg you once again: shout and stop thinking, and so expose the deafening silence behind every word written and read. If you finally know how to shout now, then this text of mine will have stopped working and *you* will give a new sound to the words that have been said and a new meaning to those you want to hear. Shout and… 'satiate me with kisses' so that my mouth is also occupied by yours and we can moan together.

stunted stories, half-words came out of his mouth. Strained by the jumble of images issuing from Miliani, the semantics was lost in the gaps, holes and white spaces that his words left behind. "That evening, however, I wanted to recount, to throw words out, hoping that they would remain just words and that no one would be able to understand them, and to do this I disguised the words for what they are: words", writes Miliani.[91]

The confession is reversed, the self-examination interrupted. What if, instead of transparency, we decided to wear a mask to hide ourselves? What if, instead of revealing, showing, betraying, our mouths were engaged in a kiss, hidden and enveloped in the lips of other bodies? Our tongues caught in the tongues of others? Miliani blurs transparency by embracing "techniques of becoming dark or opaque to better become present, to assert our agency and autonomy, or merely to engage in truly private interactions, without being seen or apprehended".[92] Here is the epistemology of the anus: the right to opacity as a form of queer resistance to the immediate legibility of the Western normative regime. Opacity does not allow for homogeneity and reduction, rather – following a reading of

91 The words are taken from 'Confessions of a Mask of a Mask', the original text written by Jacopo Miliani for this volume.
92 McGlotten, 'Black Data Against the Hegemony of the Transparent'.

Édouard Glissant[93] – it ensures a creation of presence without making itself completely accessible to the gaze. Opacity and obscurity (which are the characteristics of sex cruising as well) do not enforce a defined form, but become places where dispersion, nuance and indefinability are keys to the (non-)understanding of the subject. Miliani performs the 'self' and breaks out of the unilateral and traditional way in which confession (as self-exposure) has circumscribed the body, destabilising the logic of visibility and making itself not immediately comprehensible. His text is aporetic because we are not able to untie the knots. Its truth is a lie or, more radically, it is useless. Its darkness is effective.

FICTION, REALITY, DIFFERENT SELVES

The political consequence of the reopening of the anus is precisely the deconstruction of subjectivity located in the body and its dis-identification. In Chapel XIII, the Pervert has asserted his resistance, jamming the constructive mechanisms of the social and framing the complexity of the subject's performance: the public 'self-exposure' (confession) reveals that the self is performative and the upshot of fictions. The subject, in fact, wants to "repeat and, through a radical proliferation of gender, *displace* the very gender norms that enable the repetition itself"[94] – as Butler puts it. If, as we have shown, identity is the result of a projection of expectations, movements, gestures or the outcome of the extraction of fears and certainties (through confession) from a localised physicality, then the Pervert denounces the radical fictional operation at the basis of these methodologies. He regains possession of them to imagine alternatives.

'Fictioning' is a generative and imaginative practice to propose other worlds, people and communities, which shapes virtual worlds to be experienced as reality. Performative speech, storytelling, mythopoesis and confession are different modes of 'fictioning'. Fiction, as a counter-cultural weapon, has been used by subaltern and minority bodies and communities in a science-fiction and utopian perspective to de-territorialise and break with dominant identifications and narratives. This rupture occurs as a collective enunciation (a myth) constantly in flux, changing, which makes and remakes meaning. 'Power to the imagination', which resounded through the lecture halls of France in May 1968, adds to these considerations, showing their destabilising effects.

Now, as we have shown, it is clear how hegemonic power has already exploited fiction. The sacred mount is the result of a fictional process, a "veritable *theatre* of metamorphoses and permutations".[95] The suture of the anus is the birth of a fiction: it weaves a narrative and acts on physicality in a process of normalisation and genderisation. If we read Wittig between the lines, it seems clear that "what we believe to be a physical and direct perception is only a sophisticated and mythic construction, an '*imaginary formation*', which reinterprets physical features (in themselves as neutral as any others but marked by the social system) through the network of relationships in which they are perceived".[96] The subject itself, in patriarchal, heterosexist and capitalist society, is the result (and at the same time) the engine and architect of a 'fictioning' practice, a mythopoeic act that constructs a model with real repercussions – and the confessional is the space in which these narratives are given.

In the words he writes after the murder of Pier Paolo Pasolini, Testori[97] lucidly outlines the 'real' materialities of these fictitious constructions – as he would continue to do in the many writings he dedicated to the outcasts rejected from that plan.[98] In a succession of

93 See Édouard Glissant, *Poetics of Relation*, Michigan Press, Ann Arbour (MI) 1990.
94 Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London 1990.
95 Max Statkiewicz, *Rhapsody of Philosophy: Dialogues with Plato in Contemporary Thought*, Penn State University Press, Penn State University Park (PA) 2009, p. 110.
96 Monique Wittig, 'One is Not Born a Woman', in *The Straight Mind and Other Essays*, Harvester Wheatsheaf, New York 1992, pp. 9–20.
97 On the occasion of the fifth chapter of *L'Ano Solare*, on 6 March 2020 Il Colorificio inaugurated *Ma allora, perché m'ha fatto venir qui?* (So Why Did You Make Me Come Here?), an exhibition project in collaboration with Casa Testori in Novate Milanese. The space in via Giambellino exhibited some of Testori's erotic drawings produced between 1973 and 1974, in an immersive environmental installation. Novate Milanese instead provided the location for Francesco Tola's solo exhibition.
98 Testori was a writer, playwright and art critic. His voice was heard in the first chapter with regard to a performative and theatrical interpretation of the sacred mounts, which he initially posited in reference to the chapels designed by Gaudenzio Ferrari for the Sacred Mount of Varallo. In this context, we look at his theatrical and critical production (following the observations collected in Mariacarla Molè's in-depth study), paying particular attention to the figures and themes he tackled.

poetic images, the homosexual writer describes the tragedy and afflictions of the others, of those who are unable to perform the heterosexist 'imaginary formation' (fiction), for whom a desolating, suffered, perceived, real counter-fiction is already written.

A LIFE IN DANGER
L'ESPRESSO, 9 NOVEMBER 1975
Giovanni Testori

Everything has been said about Pasolini's horrible death; hardly anything instead, I think, about why he couldn't avoid it. What drove him to want and seek those night-time encounters? The answer is tricky, but I believe it can be summed up under a single concept and a single name: the awareness and anguish of being split, being just part of a unity which ceased to exist from the very moment of conception; in short, the awareness and anguish of being born and the fatally resulting solitude. Solitude. The horrendous and consuming bellyache that we suffer from the moment we become an individual and living cell and that seems to target those who, to use a filthy and racist adjective, tend to be called 'different'.

So, an endless and desperate need starts to grow inside you, when you're done working (wiping you out maybe, leaving no room for anything but sleep, if that); when you get up from the dinner table because friends are no longer enough; when not even your mother figure (with whom you may, consciously or not, have been engaged in a silent or complicated battle of love and hate) is enough anymore. You're there inside the black night, black like the womb we come from and the void we're heading towards, alone, a prisoner with no way out. You need to find support, acknowledgement; to find that 'someone'; that 'someone' who makes you believe, even if only for a moment, that you can destroy and erase that solitude; that you can put that broken and lost unity back together.

Eyes, those eyes; mouth, that mouth; hair, that hair; body, that body; and the undefinable ardour given off by all young beings, as if they weren't yet conscious of that division, as if they, and only they, were the other part that you were and have always been missing. It doesn't make sense to put danger, the danger of death none the less, in the way of these desperate possibilities and hopes. I don't think you've even got the time to make these miserable calculations, so violent is the need to fill that emptiness and to heal or at least bind that wound. Besides, who could warn you that those eyes, that mouth, that hair and that body were hiding a killer? In the silence of the cosmos, you aren't given these warnings; and even if you were, I repeat that the anguish would get even stronger and would prevent you from understanding. You leave; and you don't know where you're going to end up. Evening after evening, once the encounter has taken place, the illusion gets caught up in itself. But the physical release gives you a sort of moment of respite: or a break; or a rest. The next evening it all starts over, just like the dark of night. And the years go by.

The distance from the realisation of your lost unity gets longer and longer. The distance from your final re-entry into the 'nothingness' of its relentless questioning gets shorter and shorter. The shadows lengthen; it becomes more unlikely that that endlessly sought encounter will finally happen; more unlikely, but no less feverish and all-consuming. The closeness to death calls for even more life; and this more or too much life that we seek outside

In his novels and plays, Testori is interested in restoring human dignity to the stories of the lives of the last, those who for economic, social and personal reasons are on the margins of the hegemonic social model. This dynamic is combined with his deep Christian faith, which informs his readings and productions. Even homosexuality, which he declared and lived, would continue to be for him an ethical issue for continuous discussion and focus. Testori was not attracted to the battles for sexual liberation of the 1970s and remained rather distant from the demands for civil rights.

> ourselves, in those encounters, those eyes, those lips, does just one thing: it brings the end even closer. So those whose desire for life has been total and real can find themselves in death's grip sooner than others. And they will agonise and be scorned in death's hands. Unless the pain teaches them to 'bear the cross' of patience. But is it something we can do in this day and age? At the cost of what sacrifices, what waiting, what terrible and bloody transformations or assumption by those eyes and lips?

Luciano Gruppi, a communist politician of the 1970s, put this alternative myth down on paper. In *Critica Marxista* he reiterated that "the relationship that we [the Communist Party] believe should be established between society and nature tells us how homosexuality instead breaks this relationship by contradicting a fundamental instinct of every living being, that of the continuity of the species [...]. Often born of solitude, it is in solitude that it ends".[99] Having put aside the guise of the good son, attentive friend and committed writer, one must remain alone, unable to come to terms with one's own excess – "I find myself enraged at my sin [...] my homosexuality was something additional, was outside, had nothing to do with me."[100] The heterosexist fiction of homosexuality resonates in Testori's words. One must recognise oneself as divided, split: the myth that a certain part of society (the hegemonic one) has constructed for the other (the minority) is performatively true and determines its real effects.

In *L'Arialda* (1960), on the contrary, the characters had escape strategies. By hiding in the darkness of the quarry, they staged their imaginaries in opposition to the heterosexist fictional micro-politics. The night, the opacity of the hole, plunges the body into a different narrative, where you see yourself as 'no-one' and disidentify. "There he is. He (nobody). There he was (nobody). There he was. He (nobody). There he will be. He (no one)."[101] The fiction of the subject might resist when the obsession with identity is opposed by shattering it. Could this be another way in which the anus reappropriates itself of fiction?

When the anus is opened, the transparent fictions of identity erected with its suture are contrasted by thick and dark fictions that not only reveal its mechanism, but explicitly use it as a gnoseology. If the subject is unaware, lost in a state of 'naive-realistic incomprehension' as to how its self is constructed, not only will those devices have to be illuminated but far-reaching changes also be made to their use.

On that same November evening, just before Miliani talked about silence, Caterina De Nicola painted, with words.[102] In the back room of a greengrocer's shop, sitting on modernist armchairs upholstered in imitation leather, De Nicola faked something that was not there, describing in great detail the paintings (why and how she had made them) that were ~~not~~ hanging on the walls. De Nicola's artistic practice dismantles the architectural space of the confessional to reveal forever different, thick and interchangeable masks. Her (often erotic and pornographic) texts use diaristic writing as a material ('daily weapon') and constantly stumble into tangible and modifiable fiction which is always soaked in urine and liquids. The subject that runs through it is not Miliani's fake and opaque self, but a hybrid, dispossessed, embarrassed and embarrassing space that makes the listener uncomfortable, because it is awkward and constantly inadequate for the non-functional role it is called to play.

EMBARRASSED AND CONCILIATORY, BORED AND NON-COMMITTAL
Caterina De Nicola

I smile. I'm sitting in a car with three people who are wearing trendy, cowboy

99 Luciano Gruppi, 'Sesso e sessualità' (Sex and Society), in Giovanni Berlinguer and Giorgio Bini, *Sesso e società*, Editori Riuniti, Rome 1976, pp. 320–321, own translation.

100 Pier Paolo Pasolini, *The Letters of Pier Paolo Pasolini 1940-1954*, vol. I, English trans. by S. Hood, Quartet Books, London 1992, p. 326.

101 Giovanni Testori, *In Exitu* (1988), Feltrinelli, Milan 2020, own translation.

102 Like Jacopo Miliani, Caterina De Nicola took part in the first chapter of *L'Ano Solare*, the performative *They are the Sun* evening hosted on 16 November 2019 at Il Colorificio and a nearby greengrocer's. The chapter consisted of interventions by Miliani, De Nicola and TOMBOYS DON'T CRY. De Nicola presented her first solo exhibition, an ongoing performance entitled *Embarrassed and Conciliatory*.

clothes. Right now, 100 kilos of music gear, art supplies and cheap buffet snacks packed in white boxes and plastic bags are going on a parallel trip around the car. It's nearly dark and we've just reached the gallery. Only now do we realise that our curator had completely made up the terrace. Pity.

At home, I'd put a lot into making myself 'presentable for the opening'. Short skirt, small top, uncomfortable faux dragon skin platforms, slightly too tight for my feet, to tone up my legs a bit. I hadn't had time to lose the four to six kilos that would have made me more attractive for the night. All the same, there hadn't been any arguments between me and the mirror that afternoon.

The gallery gives me a feeling of warmth about all of this, especially after a sip of the cheap and nasty alcohol on offer for the opening.

It took a whole shitty year to make these works. Consisting of seven canvases, it's a show of and about painting. When I was making them, I tried not only to draw from current approaches towards the medium, but from historical ones as well. Many of the scarves painted on these canvases used to belong to other people. They were collected by nameless individuals and have been on various detours on the way here. I wanted to give myself a lot of freedom within the limited perimeters of the copies. It's the moment that something you see looks appealing and you don't want to let hell break loose, but you might just want to try.

Half of the paintings are in an intentionally sloppy formalist style, in allusion to both engaged abstract art and depersonalised gestures. They open up the blank space to the ins and outs of institutionally recognised meaning. Almost in the hope that a universal style could release the painting from the perils of my ego.

Indeed, anything could have made the work. It's just paint on canvas, under the domination of joyful colours and colouring tools. These pictures aren't too far from the inadequacy of potential and abstraction. We really don't want to be reading the signs of our time as copies of styles, or to feel a certain sense of responsibility by giving them meaning. It's less free, less random, and less interchangeable than it seems. It's a reckless way of working, a plain depiction with nothing elaborate, and I don't deem any of these distinctions to be a fault. Here there's some paint on a white synthetic canvas. The surface is extremely smooth, given that the colour barely clings to it. Originality is fine, but why go to extremes?

The frame is a 73 × 73 cm square. It fits perfectly between the second door and the long wall. It's placed 90 cm from the ground, and almost looks as if it's leaning against the edge of the sink. The camouflage reproduces a knitted shawl by Missoni, with spots in shades of turquoise and lilac up to a darker purple, blending into a rigid frame. Striving for an afterlife.

Behind me is a slightly smaller canvas, called *All That Holds You Back is Self-doubt*. I copied this pattern from a Balenciaga scarf. The painting is against a tartan background, one of the tartan patterns most commonly seen both as a woven fabric and in paintings. The plaid design, shades of pinkish magenta on the back, is darted through by lines of lavender, dark grey and dark gold that are as clear as they are shakily drawn. Straight and colourful lines intersect at right angles to form a loose grid, giving it an ornamental aspect. The geometrical tartan pattern is laid out on a two-dimensional plane, with a reference grid containing the elements that make up the painting. By connecting all the elements, the grid reminds us that our unity is a business. Underneath is a second canvas, two centimetres smaller than the tartan one, that almost touches the floor. The sides are joined up from the left top, leaving a small empty space on the right. It's dishonest to separate the reciprocal.

Reproduction of a 1970s Givenchy square cobalt French silk scarf, very HTF (Hard To Find) and never worn. It has an abstract design in various

shades of cobalt, white and black, tracing stylised profiles of seagulls in flight, framed inside square black brushstrokes. The blue spot comes out of the black, or more likely the other way round, making us look out of a window. The original scarf, which was part of a huge collection that had been through Sotheby's, has a certain shabby, dulled look, and a hem that has frayed. The seller's home was a no-smoking, pet-free zone. And if you read the seller's feedback, you note a feeling of well-being prior to the bidding. The light is soft, even on the edges of the frame, where it touches the hard wall.

The noise of the opening is getting louder, feeding itself like a fire burning bright. I'm surrounded by mouths and can feel their warm breath on my face. Two women are chatting in the middle of the crowd, probably judging how none of these ideas seems to be accurate enough, public ownership and Sugar Hill. The voice of whoever is talking ends up in a more general ball of sound which bounces back down.

I'm looking at *Guilt Rand* and *New Hope*, inspired by a Balenciaga 83 cm-square, brown silk shawl. It has an abstract chocolate-coloured and white design, in a Vichy-type pattern that is as geometrical as it is executed in a non-committal abstract spirit. Rarefied brushstrokes become vertical and horizontal lines intersect to form dense and darker squares. The mood is mouldy, unpleasant, the material dense. Two colours on a par with each other.

By copying I tried to step back, to project from a regular distance that allowed me to place melancholy and patheticness close to pleasure and desire.

Another canvas is slotted between the big window and the wall. It expresses nothing other than pure feeling. The brown scarf features cream and brown stripes and an unfinished hem, framed inside a wood colour. A clever balance of transcending the context and maintaining the brand. A choice between wild hope and no hope at all. Creation is given a broader value. The painting is flat and superficial.

Here we have a vibrant abstract painting inspired by Vera Neumann patterns, with a psychedelic hippie-style catherine-wheel in bold, concentric alternations of orange, yellow, red and white.

An abstract design clearly gives off good vibes and of course happiness is very much the in-thing. It's important to show that things aren't so special, unique or individual as people would like to make us think, like our tools of subjectivation. Just like a lot of things in this show, they belonged to other exhibitions.

At its side *Une semaine de bonté*. *Bliss Out*. With calm imprecision, four curved lines move together, fading from a turquoise to a lighter tone. Forming a bridge, a river bend or a monochrome rainbow, the meandering veils of colour slightly overlap. A patchwork of tangents barely touching each other. Where they come from and where they end up, no one knows for sure. An equally inaccurate green colour sneaks its way into all the blank spaces, fading into a pee yellow.

Alcohol and a certain sense of insecurity are starting to press down on my bladder. I was instructed to make people feel at ease, I start to do so even in the toilet queue. The conversation with a random guy goes from casual to something more intimate. "I saw your face when you walked in, and that you were struggling to keep your 'friend' away, but that's okay, you're not the first to act like that. There's no need to hold back with me though."

Finally, the door opened, and with no regrets for interrupting the conversation so abruptly, I'm finally where I've wanted to be all evening. But before I can take my tights off, things take a new turn. Taking no notice that I'd gone in first, this art lover opens the door, with a wicked look on his face. But he says: "Wash your hands before we play." I find out he's called Lucas and that he'd struck up conversation with me to pass the time before going into

the toilet. He follows me, comes in and wets himself with a splash of hot water from the washbasin. This time he surprised me, but after this experience I'll really start to get nervous when I see a hand slowly opening the door.

"This is just a quick break from our artistic aspirations", he says.

"Art, provocation, love, it's all too much. Your face would look better between my legs", I reply.

Laughing, I relax with my back against the wall and lean in for a kiss. My right hand soon meets his penis and I immediately lose all control of my senses. My fantasies run away with themselves. In an instant, he's completely naked, he doesn't seem to care. I get drunk, I get lost in the stupor of his muscles massaging my own.

Feeling at ease at last, apart from the fact that my bladder was about to explode before I sat on his cock, when Lucas's hands graze my belly, a great jet of pee gushes everywhere, on and between us. Roses are red, violets are blue, there's not a man who can tell me what to do. If anything, his dick grows harder, as does my unease and the social pressure too. His ex-girlfriend had peed on him once by mistake, he says.

Sometimes I just need a hug. In my vagina, with a penis.

At least I've stopped peeing. The wild has a right to exist for its own sake. Now there's less to say, I'm both embarrassed and conciliatory. I shake myself out of it and clean up the mess that I'd involuntarily made. His outfit is dry, but I can't say the same about myself. I'm in a right sweaty, pissy state.

I'm thinking about making a run for it, without even putting my other clothes on. I've already thought of the things in my theoretical plan not to get too stressed or overwrought, considering what I've already been through. I was confused at first, but now I'll snap out of this daze, bored and non-committal, and get back to reality. I'd never wet myself while having sex in a public place; it simply wasn't the right place – hundreds of people would probably come through here after – to strut your stuff and squirt all over the show.

"The exhibition seems nice", he says with a great languor that wasn't just appreciation of my art. His words seem to tickle my senses like music. I'd only be able to shrug off his small talk after I'd woken up and found my genitalia soaked in his semen. After the peeing incident, nothing else happens. I throw my clothes on. If I was honest, I didn't even want to leave the toilet.

I go back into the main gallery, my arse slightly cold from my urine-soaked tights. This place stinks of sexual frustration, loneliness, hopelessness, disappointment, cheesy crisps and vodka. God, it's good to be at the opening!

Through language we can be opaque, dense, interchangeable. Writing is a form of self-projection and, subtracted from the control of the norm, it can go crazy. De Nicola picks up a thread that passes through Mieli and can be traced right to William Burroughs. She shares the same technique as Burroughs. For the American writer, language is a transparent controlling mechanism used by hegemonic power (it names what can be thought and makes it exist, it guides thoughts). The counter-attack is the cut-up: a mode of writing in which different orders and kinds of texts are cut up and then shuffled around to obtain a new one. Language often becomes a material to be blended together and altered. The world is assailed because imaginatively overlapping different parts leads to unexpected juxtapositions. The linearity of production collapses and texts from different eras are piled up in the temporal space of a single page. The cut-up technique breaks the effectiveness of language.

With eyes half-closed amidst the stench of urine, we catch sight of Mieli. Their writing does not follow the cut-up technique, yet it seems that their life results from precisely that. One and infinite, and at the same time Jesus, activist, Queen of Egypt, Jacqueline Kennedy, philosopher, Aphrodite, traveller, Marella Agnelli, reconstructor of mythical

royal genealogies and bored museum visitor. "It doesn't even cross their minds that the dignified lady sitting in front of this work, wrapped in her 1960s chequered overcoat and taking notes, is, as they say, a man, that is, a transvestite: that is, me. I am one of the versions of my self."[103] Mieli's schizoid euphoria[104] and performative and imaginative writing blend text, life and performance into a *drame*[105] that does not distinguish between the streets of Milan, the sex cruising byways, the dark rooms of discos, the F.U.O.R.I! (OUT!) public assemblies or the theatre stage. More than anyone else, Maria/o Mieli assumed a transitory and transiting posture, capable of highlighting the supposed antithesis between the sexes and recognising the perennial spectacle in which everyone is called upon to take part.

Enzino: Isn't the show starting?
Stefanacci: Do you know what show it is?
Antonio: I've been told it's a heterosexual show... something avant-garde...[106]

Mieli constantly piles up the fictional levels and sees verbal or physical performativity not so much as a space of play in which to construct the truth, but rather a stage on which the only possible truth is given: a constant intersection between myths and fantasies. Indebted to Deleuze and Guattari's reinterpretation of schizophrenia as a machine always producing conjunctions (one is not father, mother, son or daughter but everything at the same time), Mieli also sees schizophrenia as the bastion that recognises the other person's folly – only miserable clowns, puppets of the system, wooden statues of the sacred mounts. A schizophrenic, on the contrary, rejects that spectacle. A schizophrenic destroys the singular norm and is never alone, because when the self is finally undone there is no loneliness. "If I was Madame Bovary, I deduced, I was Mary, the bride of God. I was also Christ and I had founded my Church on Peter."[107]

Il risveglio dei Faraoni (The Awakening of the Pharaohs), released posthumously against the wishes of the guardians of Mieli's legacy, is more than just a novel, it is a *legenda maior*, an excited confession, an autobiographical hagiography in which Mieli builds his own myth: that of a body that is not Maria/o but – crowded with presences and schizophrenic[108] – is ubiquitous, is "everybody, everything, everywhere".[109] In a whirlwind of images whose boundaries waver between dreams and lived or imagined episodes, Mary is the redeemer of the world because, 'one and triune', she sums all bodies and historical epochs in herself, causing the linearity of time to explode: "I, Hitler, was following the orders of the *mecreated* who have always ruled the universe with raw power and foresight."[110] One is also the other, it is *changeant*.

It is in the changeancy – of the cut-up (De Nicola and Burroughs), theatre or overlapping of imaginary formations (Mieli) – that the key to the mechanisms of counter-

103 Mario Mieli, 'My first lady,' in *La Gaia Critica*, P. Mieli and M. Prearo (eds.), Marsilio, Venice 2019, pp. 116–143, here p. 117, own translation.

104 In *Il Risveglio dei Faraoni* (The Awakening of the Pharaohs), an autobiographical novel that was never officially published, Mieli often talks about the clinical picture assigned to him by 'psycho-Nazi' doctors. Despite the fact that Mieli interpreted schizophrenia in the light of Deleuze and Guattari's readings of it, he was repeatedly untidily bundled into hospital and therapy, especially at the behest of his family.

105 "*Mamma* knew very well that *merda* (shit) is an anagram of *madre* (mother), as well as of *dream* and *drame*" (Mario Mieli, *Il risveglio dei Faraoni*, Cooperativa Colibri, Milan 1994), own translation. *Drame* in French means 'drama'. And this word combines several themes: fiction, theatricality and alchemist mutability (of the body and words).

106 "Nostra Signora dei fiori" theatre collective, *La traviata norma ovvero: vaffanculo... ebbene si!* (Norms Led Astray, or: Fuck Off... Well, Yes!), L'Erba Voglio, Milan 1977, p. 6.

107 Mieli, *Il risveglio dei Faraoni*, p. 60, own translation.

108 In this case, the term follows the readings of Deleuze and Guattari. In *The Anti-Oedipus*, the two French philosophers interpret schizophrenia as the productive mode of a world composed of productive machines. The schizophrenic is at the centre of this gigantic production mechanism. Psychoanalysis contrasts this with the figure of Oedipus, who opposes constant and disordered, multiplied and desiring production with an ordered representation. Beyond the complexity of the text, here we would like to underline the inclusiveness of the term, which moves away from Oedipal disjunctions. On the contrary, schizophrenia is based on affirmative and conjunctive syllogisms, in which disjunction is not an 'or' but a second pole in a non-composable space.

109 On the occasion of *OSSESSO*, the third chapter of *L'Ano Solare*, using a red spray can Crispiani wrote "*tutte tutto dappertutto*" (everybody*(feminine), everything, everywhere) on the roll-up shutter of the Colorificio exhibition space. In this case, the phrase indicates the co-presence and multiplicity of modes of the body and identity. Crispiani's contribution can be found in the third chapter of this publication.

110 Mieli, *Il risveglio dei Faraoni*, p. 42, own translation.

hegemonic fiction lie: in building a dis-identifying move, which can imagine a body whose "plugging in of organs takes place subject to no rule or law",[111] perpetually in transit. It is no coincidence that Mieli's images of life are accompanied by their conviction of an original transsexuality of the body and desire. Starting from the 'diverse/perverse' reinterpretation of Freud (and Marx) given by Parinetto – their interlocutor at the State University of Milan – Mieli argues that deep down we are all transsexuals, which is to say that our sexual drive is perverse, undifferentiated, hermaphrodite and polymorphous (exactly what according to Von Salomé happens before the suture of the anus). We were all once transsexual children and social fiction (educastration) has forced us to identify with a precise role, a precise sexual preference, building our bodies accordingly. For Mieli, opening the anus would ensure that we made contact with that original dimension.

In this case, however, we are less interested in possible essentialist positions, and more attentive to the transformative, productive and imaginative significance of transsexuality, as Mieli intends it. This breaks down the material physicality of the body and shapes it (along with language): the open anus opposes the fictions of the hetero-patriarchal system with the self-design (transsexuality) of the body – another fiction. Thus, De Nicola's pornographic stories and the Egyptian hagiography of Mieli's *Il Risveglio dei Faraoni* meet the anarchic, hormone-fuelled experience that Preciado recounts in *Testo Junkie*: in any case, they are epics of the "reappropriation of the very techniques of the production of subjectivity"[112] – literary and pornographic first of all, imaginative and masked later, and last biotechnical and somato-political.

Fig. p. 79
Giovanni Testori, *Lilum (Giglio)*, 1973, acrylic on canvas, 50 × 60 cm. Courtesy Archivio Testori
Fig. p. 80
Giovanni Testori, *Studio di anatomia (genitali maschili)*, 1973, pencil on paper, 70 × 90 cm. Courtesy private collection and Archivio Testori
Fig. p. 81
Giovanni Testori, *Studio di anatomia (genitali maschili)*, 1973, pencil on paper, 70 × 90 cm. Courtesy Archivio Testori
Fig. p. 82
Giovanni Testori, *Gigli*, 1974, pencil on paper, 70 × 90 cm. Courtesy Archivio Testori
Fig. p. 83
Giovanni Testori, *Studio di anatomia (seno)*, 1974, pencil on paper, 70 × 90 cm. Courtesy private collection and Archivio Testori
Figs. pp. 84–85
Giovanni Testori, *Studio di anatomia (genitali femminili)*, 1974, pencil on paper, 70 × 90 cm. Courtesy Archivio Testori
Figs. pp. 86–87
Giovanni Testori, *Studio di anatomia (genitali maschili)*, 1974, pencil on paper, 70 × 90 cm. Courtesy Archivio Testori
Fig. p. 88
Giovanni Testori, *Foglie di filodendro*, 1974, pencil on paper, 70 × 90 cm. Courtesy Archivio Testori
Fig. p. 89
Giovanni Testori, *Coniglio scuoiato*, 1974, pencil on paper, 70 × 90 cm. Courtesy private collection and Archivio Testori

SELF-PROJECTS, AMORPHOUS FLOWS, DESIRES

Let's come back to the Devil, and let's keep dancing with the witches. Let's go back to the dragoness's hole: we have glimpsed its epistemology (opacity) and circled its gnoseology (fiction). The body (puppet among puppets) first saw itself as the text through which the hetero-patriarchal (fictional) myth is perpetuated, and then became its own writer. It exposed itself, wore more or less thick masks, mimed others, pretended to be others and constructed itself. The fictional and performative practices we have visited bring into play a series of dis-identity processes that, starting from a re-discussion of sex and gender, shatter the idea of the subject which had been cultivated by various control devices – the sacred mount and the confession, for example. So, the body projects itself into the hole. In the hole, "real is what you feel / feelings aren't real / take it, touch it / touch it, take it".[113] Here, freed from the strict programmatic aims of the norm, the body (subject of confession, theatre for the drama of the self) writes infinite anal narratives. It is not unique, monolithic, unilateral but alterable, omnilateral and changeant. The body

111 Hocquenghem, *Homosexual Desire*, p. 111.

112 Preciado, *Testo Junkie. Sex, Drugs and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, p. 129.

113 Verses from Ru Paul, "Realness", 2015, text by RuPaul Charles and Eric Kupper.

produces itself by telling, pretending, reconstructing itself. It places itself, its stories and potentialities at the basis of the images it gives back to the world.

> *This does not prevent us from designing ourselves*
> *(because this is what makes a person a person).*
> *and we change the present; and we avoid*
> *basing it on the past for inspiration, if not worthy*[114]

Our anal and transiting body is an "enormous undifferentiated object", an "amorphous flux".[115] As a body without organs (a disorganised project), it implements a biopolitics of dis-identification in which everything is an erogenous zone. Anal language is pure sensation (real is what you feel): word-breaths, word-cries, action-words, passion-words.[116] It is first of all affect-language that flows in its fluids, between its flesh. This body is an experimental 'auto-guinea pig' and a trial workshop. Preciado insists on the need to reconquer techno-somatic means of production (hormones, the pill, sex reassignment operations) in view of collective participation in biopolitical fiction production techniques (like the new meaning given to confession here) – collectivisation of the means of fiction production. Only the anarchy of voluntary self-intoxication[117] can break through the bureaucracy of body management (in sex assignment and reassignment procedures) and let the body cry out for itself.

In October 1958, a nineteen-year-old girl appeared at the University of California Department of Psychiatry, where for some years Robert Stoller had been organising a transgender support research group. In the eyes of the doctors, Agnes (the fictitious name given to the young woman) was a case of genuine hermaphroditism: she had a fine, feminine shape, medium-sized breasts, no body or facial hair and male genitalia. She was given the right to a vaginoplasty to make the appearance of her genital organs coincide with her physical and hormonal identity. This is where cracks appear in the story. Since her adolescence, Agnes had secretly been taking Silberstrol, an oestrogen preparation prescribed to her mother. Her body had begun to disintegrate, the signs of puberty had softened, and she was transformed into a gender 'terrorist'. What was at work here was not only a project to 'expropriate' the means of organisation and production of sexual identity, nor the sole desire to intervene in the creation of living somatic forms. Agnes was physically taking her body apart, becoming a coagulum of somatic fictions: through the assignment of male sex at birth, the intake of hormones in a process of transition, the attribution of genuine hermaphroditism and the construction of the female sex. Agnes not only destroyed her body by remaking it each time, but made it total, schizophrenic, because it was the result of an infinite sum of conjunctions.[118]

How can we practice anal epistemology and gnoseology? How can we cruise among the disorganised parts of our body? How can we rave? According to Parinetto, longing – understood as the desire for openness, as the drive towards the other – is at the basis of the body's self-design. 'Foundation in the other' is the prelude to intersubjective recognition that allows the sexual encounter to overcome its mere reproductive aridity. It is on these foundations that Marx developed the project of the disalienated and omnilateral human being, detached from the reproductive needs of capital.

However, "the *worker* can no longer be considered *separate* from his own *corporeality* and all the *drives* connected to it".[119] In this case, drive and pleasure are motives for action, engines of the body's becoming self-design. The affect-language of our disorganisation is pleasure, breathing, crying out, action, passion. Through this language we rewrite our body, our fictional contraption, our theatrical machine, our somatheque. Desire is the

114 Luciano Parinetto, 'Extravagante. Sorella morte' (Extravagant. Sister Death), in *Gettare Heidegger*, Mimesis, Milan 2002, p. 125, own translation.
115 These are definitions taken from chapter 'How to make a body for oneself without organs?' in *A Thousand Plateaus*. See Deleuze, Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*.
116 See Artaud, *Projet de lettre à Georges Le Breton*.
117 See Preciado, *Testo Junkie. Sex, Drugs and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*.
118 The story is taken from Preciado, *Testo Junkie. Sex, Drugs and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*.
119 Luciano Parinetto, 'Corpo e rivoluzione' (Body and Revolution, 1977), in *Corpo e rivoluzione in Marx. Morte, diavolo e analità*, Mimesis, Milan-Udine 2015, pp. 25–126, here p. 115, own translation.

dictionary, the key to accessing the *büs*: it drives us to come together with the flesh of others. Above all, it liberates a knowledge that "is a perpetual becoming, it must always be reconquered, and therefore the autoerotic and homosexual approach to one's own and others' bodies cannot be excluded".[120] In short, however different, desiring bodies "are and remain sensitive, penetrable, caressable surfaces. Whatever they are, bodies can come into contact with each other. This is what Mieli means by transsexuality".[121]

Desire, the machine that produces fictions or the engine of the body's becoming self-design, is transsexual, polymorphous and perverse, changeable, unstable, transitory. Desire is beyond reach. It is schizophrenic because it is not distance and disjunction: it is desired through conjunctions, temporal collapses, adding up spaces and times. This 'different-perverse' desire, as Parinetto defines it, becomes an "*essential predicate* of humanity, but [...] also a *utopian project*".[122] It is utopia.

The heterosexist norm and libidinal capitalism (in parallel to what happened with fictional practice) have long since subsumed this quality of desire with the aim of drawing profit from it. In 1977 Mieli noted that "'perversion' is sold both wholesale and retail; it is studied, classified, valued, marketed, accepted, discussed. It becomes a fashion, going in and out of style".[123] It is evident that 'perversions' are constantly being liberalised, while, however, undergoing a process of conceptualisation for commercial purposes. In this regard, Federico Zappino[124] draws an extremely lucid analysis according to which perversions are neutralised by any subversive energy if made functional to the production relations of the liberal economic system and the fictional structures of the heterosexual norm. The question then arises: how can we preserve the revolutionary potential of 'different-perverse' desire?

Perverse and polymorphous desire is fiction. Hence, we can multiply it, let it proliferate like the blossoming of additional conjunctions. Again, we have decomposed identity (the self, the subject) and interpreted the body as an 'auto-guinea pig', a laboratory in the making: a mythopoeic 'not-yet' that desires and constantly learns to desire. The opening of the anus neutralises the commodification of desire and liberates its dis-identified and disorganised scope for subversion.

"To fight against capital, the working class must fight against itself [...]. A working-class struggle against work, the worker's struggle against her own condition."[125]

The unstitching of the anus initiates dis-identifications and fictional politics; it confuses and mixes bodies in the unceasing potential multiplicity of shifting conglomerates; it transforms thought into desire, which is fiction and history, myth and hagiography, dream and gift. Bodies bend, prone and open.

I'M A BACKWATER BOY
Francesco Tola

Figs. pp. 93–96
Francesco Tola, 2021

I'm a backwater boy
I come to the coast
I flaunt it on the dunes
Reverent and pitiful
The beach traders go by
I hide, I reveal myself
Hillocks fit for purpose

120 Parinetto, 'Corpo e rivoluzione', p. 73, own translation.
121 Federico Zappino, *Comunismo queer. Note per una sovversione dell'eterosessualità* (Queer Communism. Notes for a Subversion of Heterosexuality), Meltemi, Milan 2019, p. 277, own translation.
122 Parinetto, 'Corpo e rivoluzione', p. 69, own translation.
123 Mieli, *Towards a Gay Communism: Elements of a Homosexual Critique* (1977), p. 224.
124 See Zappino, *Comunismo queer. Note per una sovversione dell'eterosessualità*.
125 Mario Tronti, *Workers and Capital* (1966), English trans. by D. Broder, Verso Books, London-New York 2019, p. 273.

Sturdy junipers
They've seen all sorts
Tangles of branches
Let you look
Without being seen
In the central scene
I flaunt it on the dunes
Reverent and pitiful
Eyes stare
The inevitable screen
The app's a guarantee
Points of view
The nature of the coast
Seems to fit out desire
But it's always desire
That fits out nature
I wetted myself
Under the cassock
During the Via Crucis
As a child I adored
The minister's liturgy
I carried the cross
Village, island, province
New York in my mind
Vogue ambition
Web content creator
In the crystal palace
Among the desert ripples
I get on the bus in August
I come to the coast
I flaunt it on the dunes
Reverent and pitiful
Tangled gazes
Voyeur in the junipers
Utopian white
4G isn't working
Poor boy
Web content creator
Rich boy
His own entrepreneur
At work even when he's asleep
Web content creator
Vest and cap
40 degrees
Reverent and pitiful desire

Francesco Tola[126] seems to place himself in precisely this intersection, between the disappearance of the subject (in the practices of sex cruising, of offering the self) and recognition of the body as an undone space. His portraits (psalms with a religious echo, videos in sands wet with semen, ring binders that retrace family stories, photographs for an anal Kamasutra) disorganise his autobiography, which remains suspended between fiction, memory and chronicle. Or they digest a now organ-less body open to connections,

126 On the occasion of the fifth chapter of *L'Ano Solare*, on 6 March 2020 Il Colorificio inaugurated *Ma allora, perché m'ha fatto venir qui?*, an exhibition project in collaboration with Casa Testori in Novate Milanese. The space in Novate Milanese presented Francesco Tola's solo exhibition, a multimedia installation which, starting from a reflection on homosexuality in/by Giovanni Testori, brought the experience back to the artist's autobiography. Via Giambellino hosted some erotic drawings by Giovanni Testori.

conjunctions, circuits, assemblies, because it is "the *field of immanence* of desire, the *plane of consistency* specific to desire (with desire defined as a process of production)".[127]

We clearly see the outlines of the body of the Pervert in Chapel XIII on the Sacred Mount of Orta: an affective, intensive, exposed, simulated and constantly real, anarchic body, a possibility, potentiality.[128] Its consequences are revolutionary.

Among the fir trees in the woods around the Sacred Mount of Orta, diabolical witches used to celebrate the Sabbath, a carnival-like farce of pleasure and enjoyment dedicated to the Devil. The heart of the feast was the *rigoletto*, the inverted sabbatical roundabout in which the ladies of the game would stand in a circle with their shoulders together and their arms behind them, turning their anuses towards the centre and starting to spin, incessantly. Little by little, says Jules Michelet,[129] in the swirling centripetal force, no one remained conscious of themselves, nor of the body next to them. There was a veritable "cancellation of sexual *individuation*, its *determinacy* and, with it, therefore, also of *femininity* (at least as a role) and its servitude to the other sex, since here male and female are both removed and returned to the *hole*. In these dances, the true *substratum* of inversion is *transsexuality*."[130]

Always desire. Always an unorganised body.

In Orta, in the darkness of the night (opacity), the ladies of the game had developed strategies of resistance: they opposed the *dressage* of the sacred mount with the naked radicality of their anuses, magical practices (fiction) and perdition of the self. Later on, Hocquenghem would see the circle, the ring as the mode of being (or model of life) of the anus, glimpsing the infinite possibility of opening up the form. In that circle, before and more than elsewhere, when "the plugging in of organs takes place subject to no rule or law, the group can then take its pleasure in an immediate relation where the sacrosanct difference between public and private, between the individual and the social, will be out of place".[131] In that circle, the body is 'terrorist'. It is collective.

127 Deleuze, Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, p. 154.
128 See Gilles Deleuze, 'To Have Done with Judgement' (1993), in *Essays Critical and Clinical*, English trans. by D.W. Smith, M.A. Greco, University of Minnesota Press, Minneapolis (MN) 1997.
129 See Jules Michelet, *Satanism and Witchcraft* (1862), English trans. by L.J. Teotter, London 1863.
130 Parinetto, 'L'utopia del diavolo', p. 176, own translation.
131 Hocquenghem, *Homosexual Desire*, p. 111.

3. EROTICA OF THE STRUGGLE
Armed Struggle and Porno-terrorism

The accusation of "violence" or "terrorism" no longer has the negative meaning it used to have. It has acquired new clothing; a new colour. It does not divide, it does not discredit; on the contrary. it represents a centre of attraction. Today, to be "violent" or a "terrorist" is a quality that ennobles any honourable person, because it is zan act worthy of a revolutionary engaged in armed struggle against the shameful military dictatorship and its atrocities.[132]

GIAMBELLINO,
THE DEN, THE DRAGON

On our erratic transtemporal journey of theoretical and historical sex cruising, we have returned to the place, the hole, where Il Colorificio was born: the Giambellino district in Milan.[133] It is only from this place that, in the research for *L'Ano Solare*, we can start a reflection on the body in relation to violence, self-defence, weapons and terror. Starting from the district's situated political and social history, which contributed to the creation of the phenomenon of armed struggle in Italy, we decide to lose ourselves in different coordinates of space and time. In so doing, we encounter experiences united by a desire for revolution and subversion of the existing norms, challenged through 'terrorist' practices.[134] In this process, violent, self-defensive and terrorist perspectives become forms of awareness of which anti-normative, disorganised and desiring bodies regain possession in order to rewrite new, undocile horizons of sexuality.

Giambellino is a possible origin of these genealogies. A historically working-class neighbourhood, it first underwent urbanisation in the late 1930s. With a high political awareness, and a deep-rooted and still common consciousness of its own (post-)-identity, over the decades it has become a consolidated site of struggle. For years, this real and virtual space, where aggregation and conflict are the tools to produce new social and political perspectives, has been shot through with revolutionary fervour. As described by writer and cultural activist Marco Philopat, the neighbourhood is a welcoming district that creates belonging, inhabited by a dragon, namely:[135] "the anomaly of a population capable of transforming the discomforts linked to urban development into new practices and poetics of social cohesion."[136] In the author's study of the neighbourhood, the dragon manifests itself cyclically in Giambellino, in individuals and communities, causing break-ups in the dominant culture and upheavals in the prevailing norms. Here, the dragon, who escorts us through the different geographies of *L'Ano Solare*, is a political subject who inhabits different dens: urban architectures that allow new perspectives of meaning through practices of resistance and sparks of revolution. An example is the Convitto Rinascita, founded in 1955 in via Giambellino, 115[137] and named after the 16-year-old partisan Amleto Livi. This independent institution originally proposed

132 Carlos Marighella, *Mini Manual of the Urban Guerrilla* (1969), Pattern Books, Russia 2021, pp. 2–3.

133 The Giambellino area, topologically parallel to Lorenteggio, is a district in the south-west of Milan where Il Colorificio has been based since 2016, in via Giambellino, 71.

134 As will become clear in the course of the text, the intention here is not to present an apologia for the armed struggle, to mythologise its participants, or to consider 'terrorism' a strategy for emancipation. The evocation of certain experiences, such as the birth of the Red Brigades, is driven on the one hand by the need to situate our research in a specific context crossed by political events that are now historicised – despite still being considered slippery in the public debate; on the other hand, by the desire to investigate how these same experiences, and similar experiences in other socio-political contexts, have provided material for reasoning around practices that concern the body and sexuality. Ultimately, understanding how the concept of terrorism developed and has been narrated is a necessary action in order to understand the political proposal of porno-terrorism.

135 In Giambellino the figure of the dragon immediately links up with Giorgio Gaber's famous "Ballata del Cerutti Gino" from 1972: "*Il suo nome era Cerutti Gino / Ma lo chiamavan Drago / Gli amici al bar del Giambellino / Dicevan che era un mago)*" (His name was Cerutti Gino / But they called him Drago / His friends at the bar in Giambellino / said he was a magician (he was a magician)).

136 Marco Philopat, 'L'anomalia del drago' (The Anomaly of the Dragon), in immaginariesplorazioni, *Nella tana del drago. Anomalie narrative dal Giambellino*, Agenzia X, Milan 2012, pp. 21–30, here p. 25, own translation.

137 Still open for business in via Privata Rosalba Carriera, 12, Giambellino.

a pedagogical system that today would be defined as radical, imagining the 'school as a factory' and seeing study as work that can emancipate individuals and communities.[138] We see the Cinema Pussycat (opened as Cinema Cittanova in 1949) which, after an initial life dedicated to Italian comedies and American adventure films, in 1974 turned to Italian-style erotic comedies, and then opened to porn in January 1981, after red-light production was liberalised in 1979.[139] We come across the former air-raid shelters for the council houses, the 'catacombs', where the comrades used to meet during the 1950s and 1960s and new communist cells were born. These include the Battaglia section of the PCI (Italian Communist Party), named after Giancarlo Battaglia, the partisan killed by the fascists.[140] Finally, we learn about the Morlacchi family home, where the first meetings of the Red Brigades took place in the late 1960s.[141]

Numerous dissident bodies passed through these buildings during the last century, subjects of the conspiracy against the state and social repression, armed with hopes and fighting talk. In these places, on the evening of 4 July 2020, a performative conspiracy began under the Don Lorenzo Milani flyover, in the part that connects via Giambellino to via Lodovico Il Moro, evoking the underground dynamics of these stories and proposing a new struggle. Artist Giulia Crispiani placed herself in this territory, developing an archaeology of collective and political discourse which she reinhabited through her body and voice.

Fig. p. 103
Giambellino and Lorenteggio. In white (from left to right): houses of the Morlacchi family in via Val Bavona and via Inganni; La Bersagliera, trattoria, haunt of the inner circles of the Red Brigades; piazza Tirana, focal point of the neighbourhood; Cinema Pussycat, historic red-light cinema; Convitto La Rinascita, radical and experimental boarding school; Il Colorificio

That night Giulia Crispiani held a love rally, a transpandemic revolutionary sermon, and decreed the beginning of the thirtieth century, an 'erotic century': "express your desires. Because here tonight we are founding an armed brigade, a cult, a movement, a commune, a collective, a school."[142] The cars passing over the flyover generated a rhythmic heartbeat, "tyres pumping on the asphalt" for the participants in the Giambellino conspiracy. In a letter received from the future, Crispiani re-visits the meeting of the community armed with love and those exchanges of sweat.

OSSESSO
Giulia Crispiani

They say from the future that we've met several times. Sometimes it was us who would meet, and sometimes it was others. Each meeting continues in a spiral that descends into the labyrinth of time, down to an intestine of concentric circles. So much so that our meeting needs no commemoration. If anything, on the contrary, each encounter has been a divination for all the encounters to come. Indeed, we always depend on whom we meet – and on how they go down with us. The place itself

138 Angela Persici, 'Convitti Scuola della Rinascita' (The Rinascita School Boarders), in immaginariesplorazioni, *Nella tana del drago. Anomalie narrative dal Giambellino*, pp. 61–73.

139 'Cinema Cittanova – Cinema Pussycat', entry by Giuseppe Rausa in collaboration with Marco Ferrari, *www.giusepperausa.it/cinema_cittanova.html* (last visit: July 2021).

140 Manolo Morlacchi, *La fuga in avanti. La rivoluzione è un fiore che non muore* (The Flight Forwards. Revolution is a Flower that Never Dies, 2007), Agenzia X, Milan 2015, p. 55.

141 The Red Brigades were an extreme left-wing organisation active from 1970 to 1987 which, along with others, undertook the armed struggle in Italy. "After the carnage of piazza Fontana (12 December 1969), which a large part of the movements of the time saw as a 'state massacre' whose intent was to dissuade the progress of the workers' and students' struggles using terrorism, the debate already underway on the use of violence in revolutionary processes was stimulated and boosted by many extra-parliamentary formations [...]. From these antecedents and in this political-cultural context, the first Red Brigade was formed at Pirelli in Milan, in November 1970. Between November 1970 and May 1972, the R.B. expanded outwards into some large Milanese factories – Pirelli, Sit-Siemens – and some large urban neighbourhoods – Lorenteggio, Quarto Oggiaro" (Progetto Memoria, *La mappa perduta* (The Lost Map), Sensibili alle Foglie, Rome 1994, p. 48).

142 From the text read by Giulia Crispiani at the opening performance of *OSSESSO*, her solo exhibition held at Il Colorificio, in the third chapter of *L'Ano Solare*. The exhibition was to have opened on the leap day 29 February 2020, but had to be postponed to 4 July. The non-opening of 29 February coincided with the start of the pandemic in Italy, as reflected in the ordinance issued by the Ministry of Health in agreement with the Lombardy regional government.

does not matter: what counts is being there at the right time. Those who live with regrets end up cursing that moment afterwards. Not we, not me. We prefer palindromes. A recursiveness that is never the same. The poetry that stems from the positioning. An impossible exercise, because we immediately get tired, and we sit and wait for another propitious encounter. If words don't come, we'll find them somewhere, and money too. The only thing we can manage to do is wait full of expectations – consciously obsessed, equally passionate, exhausted by the nuances of a ray of sunlight on the walls of a room – what light at what time. Maybe it's just a matter of reflecting inward, what frequency, what memories, what interpretations. Bewitched by that mirror which is the other, never responding to our commands, but it bewitches us, oh, how it bewitches us. It bewitches us so much we want to get closer. We want to know who we are, why we haven't given up so far. Bacteria in the bowels of termites. We process mutual matter. We move forward in time and slow down the hours. Through our body, we talk.

They say from the future that we met by chance. That we all found each other under an overpass at some point at sunset. I can't remember whether it was raining or not, whether it was us wetting the asphalt with our sweat – or if it was our same old tears – crying out of pain, love or release. Slowly they gathered into one consistency. Volcanic matter, lava. That leaning out, all a matter of trust. All that poetry, as a playful possibility. All of us listening to imperceptible frequencies, beside the rhythm of the tyres on the motorway. The keystone of the palindrome, a moment to return to. You understand, it's quite different from turning back. Turning back doesn't necessarily mean remembering. In that vital excess that our love is, we come together dressed only in our enthusiasm. We steal words to write them on walls, to make our voice echo. The chromatic scale of our panting. We converge into a single celestial body orbiting around the sun. Where the fire comes from to burn our limbs each time we're apart. For our carnal conjunction, we abdicate power. We breathe hoarsely, maddened by the experience of having met. We've conceived another economy of the possible. You've taught me to communicate on another level – intuition over intention. Where one always arrives before the other, and we, behind, in all our fervour. The words come when we try to describe a memory to another, in a pathetic attempt to put ourselves in her shoes. Through our body, we think.

They say from the future that we loved each other from the start. That we were amazed when our pupils looked into each other. Four black holes devouring matter and transforming it. We stood there inert, deprived of all judgement. Completely naked before fate. Yet it was clear that everything was predetermined. We just happened to be in the right place at the right time. Like a movie in a theatre, we just had to enjoy the show. As though it were porn, helping us to ejaculate. In the sensitive apparatus of time. We both said to each other: I was there. And we clearly felt, the other one was there too. The revolution could start. The square was full, and we were naked, dressed only in our enthusiasm. We will meet again in the future, in a description that changes depending on who tells it and how. Our meeting will never end. When you return, I'll be there waiting to find out where you've been. To tell me in detail all the most exhilarating anecdotes of the time between us. Sing me, o Muse, recount me, tell me. Sharpen my imagination. Tell me how to move through this perpetually painful becoming. Take me to the sea at night to wait for the dawn. I would recognise you among a thousand, because you'd do anything to

keep me in a specific moment – in that damned torment, where you'll find me again as if for the first time. I won't say a word to you. I'll let you play with my pheromones. Blind, completely, blind, you feel your way, I'll feel mine right back. In the pitch black of our passion, unabated. We touch and experience. We talk, late into the night, about nothing, we never think we've gone too far. Through our body, we refract.

They say from the future that we rebelled against our debt to the sun. We celebrated a leap day. We resisted, one in the memory of the other. Different formulations for the same historical event. A cacophony of a thousand tales. An orally-transmitted, non-secondary mythology. Our own. Do you remember where we met? First in absence, then in assonance. When it was clear we were agents of the unpredictable. We, in the unforeseeable. We couldn't even have said how many we were. How many limbs and membranes we had shared. I felt my legs multiply. Going, going, going and sucking the bowels out of each other, all in one go without any public opinion holding sway. With no hysteria that would make the building shake. If I fall in love, I die. I push, I go faster, I invest all my strength in the sensation – of having you, feeling you, consuming you. "Death came and it had your eyes." Discipline and anarchy, my body on yours. Depositories of a love story. Satires of a satire, of an everlasting rage. While outside it keeps raining. Yet we will meet again to listen to the sound of the rain. A background, a shelter for our pious souls. An ode to our orgasm. The thirtieth century will be an erotic century. I bequeath you the hiatus that follows coitus. You'll always find us making love to every possible undertone. Through our body, we sing.

They say from the future that we stayed up until late. That for us there was no difference between day and night. We could have gone on and on. They say that a certain frequency can induce crying. Maybe it's a matter of depth. If it gets to the liver, the blood gets purified. If it stays in your stomach, you may choke on it. When it reaches the anus, we say the worst is over. That you already know, in short, you didn't have any reproductive purpose. They say from the future that it wasn't our intention to remain an exclusive club. We'd have liked to tell everyone what we'd heard. We'll find each other in a memory – although we know now we would tell it otherwise. Different versions of the same jouissance. Different accounts of the same rhapsody. We met in a dazzle of poetry. We decided to stay there as long as we possibly could. We stayed to seek each other out. In the permanent obsession over each other's territory. An invasion in favour of abdication. You'll suddenly find me there, moving your hands, on behalf of someone else. In the other's place, in your desire. My hands become yours. You move them, without having control. You feel the spasm. You go along. You carry the remains of our intercourse in a memorial to the fallen. But we, we believe in incarnation. In a soul that defeats time. Sacred the Styx that leads us to the world of the dead, there and back. From our body, we transcend.

They say from the future that our meeting meant something. With us, and without.

From the future we can still observe the dragon's lairs, the caves of the Giambellino dragoness, which for us are proto-*analchitectures* full of excesses and subversions. These are the scenarios in which the political history of the neighbourhood takes place. Our reasoning linked to the violent body starts here at the beginning of the 1960s.

BATTAGLIA SECTION,
LUGLIO '60 GROUP, RED BRIGADES

In March 1960, in Giambellino, comrades Gino Montemezzani, Emilio Zola, Giovanni Morlacchi, Romano Antoniuzzi and Umberto Braglia were expelled from the Battaglia section of the Italian Communist Party (PCI) in Milan "for having repeatedly committed serious acts against the statutory rules governing the internal life and customs of the party: with the distribution of a newspaper attacking our party and the formation of a breakaway group".[143] The dissident comrades took an even more left-wing stance to the pro-USSR party line, making Mao Tse-tung's China its point of reference.

The large group of comrades thrown out of the Battaglia section expanded, and went on to found the Luglio '60 group in the neighbourhood. During the 1960s, writings praising Mao and China began to appear on the walls of Giambellino. Brought to national attention by numerous newspapers, these words earned the dissidents the label of 'Chinese'. In a short time, the Luglio '60 group became a structured body which, in part through the activities of the Edizioni Oriente publishing house, financed directly by China, tried to construct a cultural counter-hegemony by taking the comrades' addresses from the PCI archives.[144]

Fig. p. 108
Political archaeologies in Giambellino. Photo by Luca Garibaldo, Dynamoscopio, Milan
Fig. p. 109
Via Giambellino from piazza Tirana, 1950s. Photo taken from *Nella tana del drago. Anomalie narrative dal Giambellino*, Agenzia X (2012)
Fig. p. 110
Social housing. Photo by Achille Amlesu. Photo taken from *Nella tana del drago. Anomalie narrative dal Giambellino*, Agenzia X (2012)
Fig. p. 111
Pages from *Corriere Lombardo*, 28–29 July 1964. Edizioni Oriente delegation in China, hailed and received by the Chinese communist party. In the photo, among others, Mao Tse-tung and Dino Morlacchi. Photo taken from *La fuga in avanti. La rivoluzione è un fiore che non muore*, Agenzia X (2007)
Figs. pp. 112–113
Words in praise of Mao Tse-tung and Chinese communism that appeared on walls in Giambellino in the 1960s. Photo taken from *Nella tana del drago. Anomalie narrative dal Giambellino*, Agenzia X (2012)
Fig. p. 114
Words in praise of Mao Tse-tung and Chinese communism that appeared on walls in Giambellino in the 1960s. Photo taken from *La fuga in avanti. La rivoluzione è un fiore che non muore*, Agenzia X (2007)

The group gained legitimacy on the international stage in 1964, when a delegation was received in China by Mao himself. The trip and the episode are narrated by Gino Montemezzani in the book *Come stai compagno Mao?* (How Are You, Comrade Mao?), in which he recalls the meeting with the Chinese leader that took place on the afternoon of 17 May 1964 in a hall of the People's Congress Palace.[145] The Morlacchi brothers – Dino, Gianni, Pierino, Emilio and Antonio, all members of the communist family from Giambellino – were also part of the group. By following the brothers' lives – first and foremost that of Pierino Morlacchi – we can trace the origins of the Italian armed struggle. The first confrontation was generated by Pierino's visit to Trento with his companion Heidi Peusch in 1968 to learn about the experience of the Università Negativa (Negative University).[146] It was also the beginning of an alliance with Renato Curcio and Margherita 'Mara' Cagol, who soon after moved to Milan. In a short time, Giambellino became the breeding ground for the Red Brigades, whose members began to meet at the La Bersagliera trattoria in

143 Morlacchi, *La fuga in avanti. La rivoluzione è un fiore che non muore*, p. 61, own translation.
144 Edizioni Oriente was founded in 1963 by Giuseppe Regis and Maria Arena, a professor at Beijing University. See Antonio Morlacchi, 'La famiglia Morlacchi' (The Morlacchi Family), in immaginariesplorazioni, *Nella tana del drago. Anomalie narrative dal Giambellino*, pp. 87–110, here p. 99.
145 Gino Montemezzani, *Come stai compagno Mao?*, Edizioni LiberEtà, Rome, 2006, p. 126.
146 In autumn 1967, during the struggles and discussions at the University of Sociology in Trento, a manifesto was drawn up by the Movimento per una Università Negativa (Movement for a Negative University) which stated: "But we formulate the general hypothesis that there is still the concrete possibility of a radical overthrow of the mature capitalist system through new forms of internal and external (national and international) class struggle and we launch the idea of a NEGATIVE UNIVERSITY which reaffirms the need for theoretical thought, critical and dialectical thinking in the official universities but in an antagonistic form to them, which denounces what the mercenary charlatans call 'reason' and therefore lays the premises for a creative, antagonistic and alternative political work" (Soccorso Rosso, *Brigate Rosse. Che cosa hanno fatto, che cosa hanno detto, che cosa se ne è detto* (The Red Brigades. What They Have Done and Said, and What Has Been Said About Them), Feltrinelli, Milan 1976, p. 29, own translation).

piazza Tirana and in the Morlacchi home. So, Pierino Morlacchi became part of the Red Brigade's 'initial core' along with Curcio, Cagol, Alberto Franceschini and Mario Moretti. He was arrested for the first time with Heidi Peusch in 1975 in Switzerland.[147]

Having reached this point and looking at the political history of our neighbourhood, we ask ourselves what it means for a body to arm itself. What are the conditions that make this difficult choice necessary for certain individuals? To what extent and in what way does sexuality direct or is annihilated in this decision? What does being a violent body entail and is it possible to initiate a process of analysing violence without intrinsically delegitimising the subject who carries it out? Is attack the most useful concept for understanding the dynamics of a subaltern body that carries a weapon? Furthermore, can the self-sexualised, sexualising and disidentified armed struggle – that is, an erotica of struggle – offer a new political perspective to overthrow the dominant epistemologies? Finally, can the concepts of terror and terrorism, loaded with all their semantic and at the same time reclaimed connotations and imprecisions, be tools for rethinking the relationship between one's body, anality and the violent pressures of heterosexism?

SELF-DEFENCE, THE
SUBALTERN BODY, TERRORISM

"People wore balaclavas so as not to be recognised by the police, so as not to end up in jail; balaclavas were not put on to attack, they were put on in self-defence."[148] The year is 1989, and these are the words of workers' philosopher Toni Negri, in response to the journalist Sergio Zavoli during an interview with Rai television. Zavoli had just quoted a passage from *Il dominio e il sabotaggio. Sul metodo marxista della trasformazione sociale* (Domination and Sabotage. On the Marxist Method of Social Transformation), published by Negri in 1978, demanding that the philosopher disassociate himself from his influences and connections with the armed struggle: "Nothing reveals the enormous historical positivity of the workers' self-promotion so much as sabotage. Nothing as much as this activity of sniper, saboteur, absentee, deviant, criminal that I find myself living. I immediately feel the warmth of the working-class and proletarian community every time I pull down my balaclava."[149]

Negri's reply – on live television – was explosive, generating a paradigm shift between cause and effect. The opacity of the balaclava was no longer to be understood as an instrument of violence or a prelude to an offensive action, but rather as a protective prosthesis, a shield against the numerous forms of violence that stir up bodies in the public space: surveillance, blows from police squadrons, retaliation and political imprisonment. The concept of self-defence, defending one's own body, detached from fascist vigilante rhetoric, and placed in relation to subaltern subjects[150] and against the language of non-violence, became central to understanding the conditions and reasons that animate the violent body.

This reasoning can be understood by following the philosopher Elsa Dorlin who, in her *Se défendre. Une philosophie de la violence* (Self-defence. A Philosophy of Violence), traces a history of the practice of self-defence by subaltern groups. Not only do subaltern subjects historically have no right to be defended by the state as dominant subjects, they also have no right to defend themselves. This denial of the right to self-defence runs persistently through modern and contemporary history, starting with Article 15 of the French Black Code promulgated in 1685, according to which it was forbidden for slaves to

147 Morlacchi, *La fuga in avanti. La rivoluzione è un fiore che non muore*, p. 114.
148 Toni Negri, *Il dominio e il sabotaggio. Sul metodo marxista della trasformazione sociale* (Dominion and Sabotage. On the Marxist Method of Social Transformation), Feltrinelli, Milan 1978, own translation.
149 The expression 'erotics of struggle', as a porous and expandable concept, was suggested to us for the first time by Giulia Crispiani when working together on the *OSSESSO* exhibition.
150 The term 'subaltern' derives from military lexicon where it designates figures of lesser rank (e.g., subaltern officers). The term spread in Italy following the First World War and was used in Antonio Gramsci's theoretical organisation to denote the classes marginalised by the hegemonic system and the bloc of forces gathered around the 'fundamental class' in the revolution: the working class (see Guido Liguori, 'Subalterno e subalterni nei *Quaderni del carcere*' (Subaltern and Subalterns in *Quaderni del carcere*), *International Gramsci Journal*, no. 2, vol. 1, 2016, pp. 89–125). With the emergence of cultural, subaltern and postcolonial studies, the concept of 'subaltern' was extended and applied on the basis of specific contexts to biological, social and cultural categories such as gender, class, race, disability and sexual orientation.

carry any offensive weapon or large sticks,[151] and ending with today's legislative loopholes or actual law enforcement in the areas of sexism, racism and homotransphobia. From Dorlin's perspective, it is illusory and paradoxical to peacefully make demands for civil, social and political equality to the state when the same state is the main source of the inequalities. At a time when the protection and defence of individuals and communities is delegated to the same subject who arms those who strike them, the turn to violence is the only possible mode of self-defence.[152]

Among Dorlin's list of self-defensive bodies dissenting against normative and punitive regimes we find: the early twentieth-century English suffragists of anarchist and internationalist communist inspiration who began practising jujitsu as a feminist self-defence tactic; members of the Black Panther Party for Self-Defense who adopted ultra-legalistic strategies by invoking the Second Amendment of the Constitution and carrying firearms; various trans, lesbian and gay liberation movements which employed weapons as a means of defending sexual minorities in street patrols. Black Panther Party co-founder Bobby Seale spoke out on armed self-defence, explaining the criteria for its use: "There is a strict rule that no party member can use a weapon except in the case of an attack on his life – whether the attacker be a police officer or any other person. In the case of police harassment the party will merely print the offending officer's picture in the newspaper so the officer can be identified as an enemy of the people [...] no attempt on his life will be made."[153] In this case too, the presence of a weapon assumes a purely defensive function and character.

After the Stonewall riots in June 1969, in many cases homosexual, lesbian and trans liberation became intertwined with the struggles of women and racial subjectivities. The Combahee River Collective, a black feminist socialist lesbian collective active in Boston between 1974 and 1980, was resolute in fighting the murders of black women through counterattack. In 1979, they published a pamphlet, *6, 7, 8... Eleven Black Women. Why Did They Die?*, as "a true manifesto for self-defence that explains the bodily, personal, urban and political resources and techniques for women to learn to protect themselves".[154] In the pamphlet, the seventh point of the section entitled 'self-protection' reads: "Learn some simple self-defense like how to get out of a hold or how to use available objects as weapons: comb, keys, hair brush, lighted cigarette, edge of books, whistles, salt, red/black pepper."[155]

By returning to the political scenario evoked by Negri, and applying Dorlin's interpretative filter to violence, we can look at the period of the Italian armed struggle as an experience studded with collective practices of bodily self-protection. Emblematic in this regard are the testimonies contained in Loredana Bianconi's documentary, *Do you remember revolution. Donne nella lotta armata* (Do You Remember Revolution? Women in the Armed Struggle, 1997), in which, among other things, Susanna Ronconi, a militant in the Red Brigades and then in Prima Linea,[156] specifies how the underground militants primarily used pistols a defensive tool.[157] In the same film, this reading is echoed in the words of Barbara Balzarani, a leader of the Red Brigades, who, when reconstructing the historical-political conditions which led to the period of armed combat, recalls how the exercise of violence started, in the first analysis, from the state and its apparatus of repression: "the movement was not the one who fired the first shot."[158]

151 Elsa Dorlin, *Se défendre - Une philosophie de la violence*, Zones, Paris 2017.
152 See ibid., p. 86.
153 Ibid., p. 212. The passage is taken from an interview with Bobby Seale in in P.S. Foner (ed.), *The Black Panthers Speak* (1970), Da Capo Press, Boston 1995.
154 Dorlin, *Se défendre - Une philosophie de la violence*, own translation.
155 See Combahee River Collective, *6, 7, 8... Eleven Black Women. Why Did They Die?*, Red Sun Press, Boston 1979.
156 Prima Linea was an Italian armed organisation in operation from 1976 to 1983. "The first action claimed by Prima Linea was the raid on the headquarters of the Gruppo Dirigente Fiat in Turin on 30 November 1976. The claim leaflet reads: 'Prima Linea is not a new communist fighting core, but the aggregation of various guerrilla groups which, up to now, have acted under different acronyms'" (Progetto Memoria, *La mappa perduta*, p. 96).
157 In the documentary, Susanna Ronconi explains her relationship with guns as follows: "Since I went underground, very early on, practically from 1974 to 1980, I always lived and went around with a gun on me. It was the rule that the underground fighters should always go around armed as a matter of self-defence. Whatever happened, the underground militants had to try to defend their freedom and return home [...]. But weapons were meant for defence on a daily basis; it was an exception to use weapons in their offensive capacity, only in moments of action, which, however, were sporadic events in the militants' lives" (Loredana Bianconi, *Do you remember revolution. Donne nella lotta armata*, 1997, min 22'40"–24'50").
158 Loredana Bianconi, *Do you remember revolution. Donne nella lotta armata*, 1997, min 12'32", own

If violence seemed to be the only possible way to protect one's political community in the 1970s, the term 'terrorism' can soon be traced back to the most radicalised applications of this perspective. The concept should have retained a limited semantic scope, only referring to specific actions which, in most cases, did not appear in the course of the Italian armed struggle, like in the case of the Red Brigades. However, 'terrorism' soon became a broad journalistic and then judicial term aimed at delegitimising certain political positions. Carlos Marighella – politician and revolutionary guerrilla, leading figure in the armed struggle against the military dictatorship in Brazil – describes the term in his *Mini Manual of the Urban Guerrilla*, a self-published compendium from 1969 setting out to schematize traditional Marxist terms and concepts which would prove to be a fundamental instrument for guerrillas to learn the tactics and strategies used in the armed struggle around the world: "Terrorism is an action, usually involving the placement of an explosive or firebomb of great destructive power, which is capable of effecting irreparable loss against the enemy. Terrorism requires that the urban guerrilla should have adequate theoretical and practical knowledge of how to make explosives. The terrorist act, apart from the apparent ease with which it can be carried out, is no different from other guerrilla acts and actions whose success depends on planning and determination."[159]

In Marighella's classification, 'terrorism' is therefore one of the possible tactics employed by militants on the basis of the specific national context, alongside actions such as expropriation, sabotage, kidnapping and the liberation of prisoners. In Italy in 1988, the year before Negri's appearance on the Rai, in a famous interview given together with Barbara Balzerani and Mario Moretti to Rai 1 news broadcaster Ennio Remondino, Renato Curcio reacted to the association proposed by the journalist between the Red Brigades and terrorism. Curcio replied: "We are not speaking of terrorism, because the Red Brigades are not and never were a terrorist organisation. If there has been terrorism in this country, it has been because others have carried out terrorist actions. I can remind you of them all: piazza Fontana, the bombs at trade union meetings in Brescia, the bombs at Milan police headquarters, the bombs on trains. This is terrorism, that is, actions aimed at creating reactions from the authorities in the country. On the contrary, the Red Brigades were something else entirely: a phenomenon within the vast workers' movements, within the vast class movements of this country, and, above all, a phenomenon which gathered a present and widespread drive [for change] in this country."[160]

Having proposed this consequentiality, in specific bodies, between self-defence, violence and armed struggle/terrorism – on the basis of subjects interpreting its political bearing in relation to their beliefs – here we are interested in exploring how the practice of terror acts, through violence, in the self-determined and disorganised body as a device to cancel identity and norms: in what ways do the hideouts of dissident violence, the analchitectures-dens of the dragoness, hold the necessary weapons to unstitch the anus and embrace anality?

GUDRUN, POLITICAL-SEXUAL TERRORISM, THE WEAPON-PROSTHESIS

Of course they were murdered! Have we to believe that three different people in separate cell blocks with no possible way of contacting each other, in a state-of-the-art prison, which posted the highest security in the world, could have coordinated their suicide so fluently?[161]

In Bruce LaBruce's famous 2004 porn film *The Raspberry Reich*,[162] a terrorist cell led by Gudrun, an East German communist guerrilla fighter, launches a fight against the contemporary heteropatriarchal regime, proposing a homosexual revolution through the destruction of monogamy and compulsory heterosexuality. The group organises the

translation.
159 Marighella, *Mini Manual of the Urban Guerrilla*, p. 65.
160 The interview took place on 21 March 1988, during a break in the Moro ter trial. The event was the opportunity for the Brigade to decree the end of the armed struggle and to pose the question of the 'political solution' with regard to the prisoners in jail. Own translation.
161 Gudrun (Susanne Sachsse) in Bruce LaBruce, *The Raspberry Reich* (2004), 90'.
162 *The Raspberry Reich* was screened in the context of *Cinemapocalissi*, the fifth chapter of *L'Ano Solare* hosted on 8 and 9 October 2020 at the Teatrino di Palazzo Grassi in Venice.

kidnapping of Patrick, the son of a wealthy German industrialist, who soon succumbs to the lure of the sexual revolution. The film combines the Freudian-Marxist perspectives of Wilhelm Reich,[163] evoked in the title, with the history of the German Rote Armee Fraktion (RAF). In one scene, the protagonist recalls the night of 17–18 October 1977 when the founding members of the RAF Andreas Baader, Gudrun Ensslin and Jan-Carl Raspe were found dead in Stammheim Prison.[164] The apparent murder perpetrated by the state was officially classified as 'collective suicide'. One year and five months earlier, on 9 May 1976, Ulrike Meinhof, the first 'suicide' of the group, was found hanged in her cell.

Figs. pp. 120–122
Bruce LaBruce, *The Raspberry Reich*, 2004, 90', Germany and Canada

In the film, Gudrun is the power behind a conception that intersects the political revolution with the sexual one. In the self-sexualisation of terror and terrorism, in the eroticism of the weapon, we find a fundamental and missing element in the history of the armed struggle. The weapon, the gun, is no longer merely an instrument of self-defence and collective political self-determination. The weapon is here primarily an instrument of pleasure, a prosthesis, a dildo with which to penetrate one's own and others' orifices. The terrorism of the new Gudrun uses the weapon to divide the anuses of capitalism and the heteronormative regime because, as it professes in the film: "No revolution without sexual revolution. No sexual revolution without homosexual revolution." Moreover, even in her caricatured and desecrating attitude towards the political seriousness of the armed struggle, Gudrun avenges what guerrillas such as Ulrike Meinhof and Mara Cagol suffered in life and after they were killed: those processes of political discreditation directed by the state apparatuses, through their sexualisation and pathologisation, aimed at portraying them as women overwhelmed by the destiny of their men, becoming violent because they were frustrated by failed relationships, aligned with the cause as passive, feminine, manipulated subjects.[165]

Giovanna Maina, associate professor at the University of Turin and member of the steering committee of the journal *Porn Studies*, relates the dimension of female pleasure – its historically being rendered invisible in hetero-pornography – with the idea of the machine. If in the history of struggle the gun is an instrument of self-defence, a deactivated element, and in *The Raspberry Reich* it is a sex toy that makes a political positioning explicit with each penetration, the gun is therefore a celibate machine, a dysfunctional machine. Maina analyses representations of female sexuality, the opacity of the female orgasm and phallic machines as systems of the control of pleasure by men. In a journey between (in)fertility and (in)fallibility in pornographic devices, she leads us towards a system of queer pleasure production.

163 It is worth also noting, aside of their merits, the criticisms levelled at Reich. On the one hand, Reich distinguishes the reproductive purposes of sex from what he sees as natural purposes, namely recreational and pleasure-related (he points out that "human nature has regulated things [...] in such a way that, first of all, human beings become sexually aroused and desire sexual relations even in the absence of marriage documents" in Wilhelm Reich, *The Sexual Revolution. Towards a Self-governing Character Structure* (1936), English trans. by T.P. Wolfe, Vision Press, London 1969), reaffirming the right to the female orgasm and the decriminalisation of homosexuality. On the other hand, as Carla Lonzi and Guy Hocquenghem have shown, the sexual self-determination he defends is actually directed by a heterosexist perspective that conceives the 'naturality' of sex in the form of penis-vagina coitus. As Lonzi writes: "The confusion caused by Reich's theories lies in the fact that in him a new consciousness of the function of pleasure and orgasm coexist [...] and an absolutely procreative view of sexuality with patriarchal rejection of the clitoris" (Carla Lonzi, 'La donna clitoridea e la donna vaginale' (The Clitoral and the Vaginal Woman), in *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale. E altri scritti*, Scritti di rivolta femminile 1, 2, 3, Milan 1974, pp. 77–140, here pp. 117–118).

164 The Rote Armee Fraktion was a German armed organisation of the extreme left founded in 1970. It was active, through several generations of militants, until 1993.

165 In 'Rosso contro la repressione 16, Milan 1975' in relation to the media operation carried out against Cagol, we read: "portrayed as an appendage of her husband, from whom she 'might have' have adopted the revolutionary ideology more for love than for her real political choice, Margherita Cagol, now murdered in the Acqui clash, is considered by the state and the bourgeois press a woman totally incapable of personal choices dictated by a political awareness [...] this is also the case of her companion Ulrike Meinhof today involved in the most scandalously anti-democratic and illegal trial in the capitalist West. Ulrike Meinhof is alleged to have become active within an armed organisation because of her previous disappointments in love" (in Ida Faré, Franca Spirito, *Mara e le altre. Le donne e la lotta armata: storie interviste riflessioni* (Mara and the Others. Women and Armed Struggle: Stories Interviews Thoughts), Feltrinelli, Milan 1979, p. 21, own translation).

THAT OBSCURE OBJECT OF DESIRE: HYBRID MACHINES, PORNOGRAPHY AND FEMALE PLEASURE[1]

Giovanna Maina

THE PLEASURE OF THE VISION OF PLEASURE: PORNOGRAPHY AND THE FEMALE ORGASM

We can consider the female orgasm the *bête noire* of cinematic heterosexual pornography, the eternal object of desire and at the same time the main obstacle against which the representation seems to come to a sort of stop. Being perceived as essentially related to the 'inside' of the body – and therefore lacking clear 'visible proof' – the female orgasm remained almost invisible and unknown in the context of the golden age feature-length narrative movie, going through a series of rhetorical manipulations and transmigrations of sense, in order to be given up to visual representation.

In general, pornographic texts transpose sexual pleasure to the actresses' faces through a synecdochical displacement, transforming them into ecstatic vulva-faces with a perennially gaping mouth, whose identity disappears "under the reifying will of [sexual] enjoyment".[2] In other cases, pleasure is removed from the carnal dimension of the body and taken to the ambiguous universe of analogy: just think, for instance, of the triumph of missiles and bells employed to signify the climax in *Deep Throat* (Gerard Damiano, 1972), which can be considered the degree zero, the elementary formula of this kind of metaphorical transfer. But above all, it is signified through the hyper-fetishisation of the external male ejaculation, undeniable proof of the "involuntary spasm of pleasure", as canonised by the so-called 'money shot'.[3] Being the central scene of hard-core movies, the 'money shot' seems to resolve, at least at a representational level, the issue of the invisibility of female pleasure. Due to this focus on the 'maximum visibility' of the male orgasm, the pornographic representation of the female climax is therefore again shifted to a substitutive image, a sort of blind mirror that actually only reflects itself.[4]

'Solo' scenes revolving around female masturbation, as well as girl/girl scenes, merely represent a variation to this rule of rhetorical manipulation, as they often function as a prelude to other performances – at least in the context of heterosexual pornography. Moreover, they generally translate into a multiplication of small muffled screams and lustful expressions, again without any visual proof of the climax 'actually' being reached.[5]

In this respect, a perceptible change took place after the digital turn, when a process of quantitative and qualitative diversification of the pornosphere – described by Linda Williams through the notion of "proliferating pornographies"[6] – paved the way for the establishment of a "new sex culture [...] created around various forms of alternative or DIY Internet pornography, as web users started to explore sexually explicit imagery to construct identities and/or to experience sexual affairs".[7] The spread of these web-based pornographic practices – identified by Katrien Jacobs with the broad term 'netporn'[8] – allowed new sub-genres and discursive models, such as feminist or queer porn, to create the expressive and political space to place the female orgasm at the centre of the stage as never before. New strategies were developed in order to deliver the truth of female pleasure and evidence of the female orgasm, based on metonymic contiguity and subcultural belonging, rather than on sheer visibility or total substitution.[9]

During the last decade a specific sexual practice has come to signify the truth of female pleasure in both mainstream and alternative pornography,[10] transforming it into a material and to some extent verifiable manifestation. The fetishisation of female ejaculation (so-called 'squirting') therefore seems to have finally admitted the female orgasm to the regime

of maximum visibility which is one of the generic staples of pornography. However, while in more militant contexts – such as US queer pornography or European post-porn – the practice of squirting has taken on a specific political meaning, becoming a joyous sign of empowerment and liberation, other forms of hard-core representation simply highlight its spectacularity and measurability, sometimes even transforming the act of female ejaculation into a sort of athletic competition – as testified by the existence of a tag such as "Squirting Olympics" on many porn tubes.

As stated by Linda Williams in her seminal work *Hard Core*, however, the obsession with the visual representation of female sexual pleasure, as well as the constant attempt to measure and control it, is certainly one of the distinctive features of moving image pornography itself, and it seems to lead the curiosity for the truth about the human body, dating back to Eadweard Muybridge and Étienne-Jules Marey's chronophotography, to its extreme consequences. A similar obsession with measurements and control characterises another recent pornographic fetish, often related to the representation of female ejaculation, whose symbolic complexity exceeds all the other strategies employed to capture and stage the reality of the female orgasm. I am referring here to those mechanical devices that, despite some differences in their shape, function and use, can easily be categorised under the label of 'fucking machines'.

FUCKING MACHINES AS REPRESENTATIONS: THE ILLEGITIMATE OFFSPRING OF MASTERS AND JOHNSON

In some unknown and distant future (but, in reality, we are in 1968), in Sogo, "The City of the Night", the wicked 'villain' Durand Durand subjects the space heroine Barbarella to an incredibly cruel torture instrument: the 'Exsexive Machine'. The purpose of this apparatus, which is a kind of organ played sadistically by Durand himself, is to lead Barbarella to a sweet (but certain) death by excessive pleasure. As she is made to enter the device, and stripped of her space suit by the machine's hidden mechanisms, our heroine initially seems to enjoy the effects of this bizarre torture machine. "When we reach the *crescendo* you will die!" the super-villain utters triumphantly while looking at the sexy astronaut's ecstatic face; but, when the crescendo is reached, Barbarella does not die and the machine explodes.

Despite producing some undeniably comic effects, this non-explicit sex scene between woman, man and machine presents a series of interesting points concerning the problems caused by the representation of female pleasure. First of all, the idea of obsessively measuring and controlling the female body is made explicit by the fact that Durand's action on Barbarella is enacted through a sort of musical instrument. The villain effectively plays the machine's keys, goes through different variations and reaches a crescendo, just like in a normal organ concert: with this simple act of playing music, Durand combines the supreme power of the male as a pleasure-maker on the woman's body and the idea of measure inherent in music itself.

Moreover, this scene seems to perfectly symbolise the deadly clash between two different ways of representing the orgasm. As Linda Williams rightly notes in her book *Screening Sex*, "In this scene a finite, masculine concept of sexual pleasure as climax and crescendo – the quintessentially French and male concept of orgasm as a kind of finite *petite mort* – comes up against the lessons of Kinsey, Masters and Johnson, and feminist sexological revisions of female sexual pleasure as potentially infinite".[11]

Here, the author is referring to the extremely well-known and influential sexological studies by Alfred Kinsey and William H. Masters and Virginia E. Johnson,[12] and to their empirical demonstration of women's possibility of achieving multiple orgasms. This multi-orgasmic nature of the female subject is further emphasised by psychoanalyst Mary Jane Sherfey's

research – summarised in her 1972 book, *The Nature and Evolution of Female Sexuality*. While problematising the very existence of vaginal orgasm, Sherfey states that the female orgasm could, at least in theory, be prolonged infinitely, and has only been repressed for reasons of social control.[13] In Williams's vision, therefore, the space heroine Barbarella, with her own natural potential to endlessly prolong orgasm (and to reach not one but many crescendos), necessarily leads the traditional pleasure representation model to self-destruction.

Although the 'Exsexive Machine'[14] scene is drawn from a European pop science fiction film, it seems to perfectly exemplify the main shortcoming of the previously mentioned pornographic representations (and especially of the 'money shot' substitutive image), namely their attempt to apply a notion of finitude and an idea of single climax to an object (female pleasure) that can be better understood and described according to very different parameters. In most pornography – whether plot-based or wall-to-wall – it is in fact male ejaculation that conventionally represents the peak of the sexual act, standing for both male and female pleasure and indeed declaring the predominance of one model over the other. But what would happen if there were no ejaculations? If male performances no longer followed a linear model progressing from excitement to climax? If the male organ's 'efficiency' could potentially last forever? In other words, if the machine did not self-destruct?

A clip dated April 2009, originally visible on the *FuckingMachines.com* website, and now available for free on several porn tubes, is introduced by a short text, which might incidentally provide us with some clues that could help to answer these questions: "The phrase '*took a hard fucking*' is so often used in porn it almost has lost its meaning. BUT Emma Heart is the *living, breathing version of that phrase*. She gets rammed in the first scene with the SatisfyHer *for so long at such a high speed the machine was almost too hot to touch by the end of her powerful, yelping orgasms*. And if getting rammed at near 1800 strokes per MINUTE isn't enough for this hotty she goes on to get rimmed by tongues on a chainsaw, ass fucked with her perfect round bubble butt high in the air and then does a DP on the Sybian. *I think the machines are still smoking down in the shop from this super charged fuck fest*."

The cliché of the insatiable multi-orgasmic woman finds a new shade of meaning in the relationship with the machine, migrating from the level of symbolic representations to a level of alleged reality. At the end of the performance, the model is indeed satisfied; and the machine itself, while piping hot and steamy, is nevertheless still intact, ready to be used again, fit for a new "*super charged fuck fest*".

Even from this short description we can easily conclude that, though usual 'masculine' concepts of pleasure control could be said to govern the functioning of such instruments – as is demonstrated, for instance, by the quantitative description of the device, in terms of "strokes per minute" – these machines are imagined to be infallible, and their infallibility is conceived as totally 'serviceable' to the girls in the video,[15] who are in turn represented as seemingly infallible machines. According to these images of sexualised machines circulating online, it might therefore seem that women – described by sexological theories as capable of having multiple and continuous orgasms – have finally found an instrument that is structurally conceived to give them uninterrupted pleasures. And what is even more interesting is that their potentially infinite pleasures might have finally found a fairly adequate visual representation.

With devices such as the fucking machines, the crucial issue of the depiction of female pleasure shifts from a mainly visual level – that is, the

search for maximum visibility, as happens in many other pornographic forms – to deeper narrative layouts. In videos like the one described above, the sexual performance is in fact shown as a circular and fluid path – of which orgasm is only a part, like any other – and proceeds with a repetitive rhythm, modelled on the uninterrupted and monotonous noise of the machine. The representation continuously wraps around itself and, for this very reason, each clip can be seamlessly matched to similar ones. The very nature of the female orgasm thus seems to affect the modes of representation themselves, removing the obligation towards linearity by informing the scenes with their own 'circularity' and open-endedness.

Even outside the domain of pornography, these sexualised machines are associated with a notion of endless movement and a self-reproducing *mise-en-scène*. For instance, director Marc Caro employed a few fucking machines in a safe sex advertisement made in 1998 for the French Ministry of Health.[16] The dehumanised images of three performers, engaged in hypnotic sexual performances with different machines, are 'stacked' on top of each other, in a convulsive visual spiral that constantly twists around itself, without any real spatial or temporal progression. What we get from this video is the feeling of an indefinite duration, captured in its relentless development and unnaturally circumscribed by artificially imposed limits: in fact, there does not seem to be any perceptible difference between the start point and the end, other than those determined by the temporality of our own vision.

Should we decide to take to the extreme level this idea of hyperbolic, non-linear pleasure (and representation), with multiple climaxes and without interruption, we could even think of a utopian image of a woman and a machine that have endless sex, achieving an unlimited number of orgasms, in an eternal duration of pleasure (not involving men). This vision, which I will return to later, therefore seems to positively answer the question about the representation of the female orgasm in heterosexual pornography. Actually, though, the issues that we are dealing with are much more complex than that.

FUCKING MACHINES AS SYMBOLIC OBJECTS: INFERTILE SEX AND THE SUPREMACY OF THE PHALLUS

The fascination of the Dadaist 'celibate machines' lies in their absolute and programmatic both mechanical and sexual dysfunctionality. The fields of sex and technology are defiantly correlated, with the only aim to deprive them of their own meaning. On a strictly figurative level, the fucking machines possess more than one element in common with these devices imagined by Dadaism. This is not the place for an extensive discussion of such a complex issue.[17] Suffice it to mention here the titles of two works by Max Ernst, created between the late 1910s and early 1920s. Their names are very curious and quite allusive: *The Great Orthochromatic Wheel Makes Love to Measure*, and *Erectio sine qua non* (aka *Little Machines for Inoffensive Fecundation*). Before we even see these works, their evocative names provide us with fundamental information about their symbolic load.

Firstly, the celibate machine is designed for "making love to measure", as one of the titles firmly states. That is, the celibate machine powerfully evokes the very same idea of pleasure control and measurement represented by the fucking machine, albeit through the filter of Dadaism's constitutive irony. Secondly, Ernst's inventions are without any doubt phallic machines, just like the fucking machines themselves. That is, in both cases the perennial erection is absolutely the *conditio sine qua non* of the device. The fucking machines are indeed generally conceived as complex electrically powered tools, designed to be capable of moving one or more latex phalluses. There are, of course, exceptions, such as the *Robo Spanker*, whose

function is obviously different, as its name suggests. But these are rather irrelevant diversions, inside a universe of practices substantially based on penetration.[18]

Not too differently from Max Ernst's imaginary machines, the names of these devices are loaded with phallic allusions too: in the majority of cases, direct reference is made to the male sexual organ (*Robo-cock*, *Versa-cock*, *Hide-a-cock*) or it is alluded to with simple analogies (*Scorpion*, *The Snake*, *The Dragon*, *The Octopussy*); in other instances, the producers of fucking machines choose names that hint at their specific movements, stressing the idea of 'intrusion' and 'banging' explicitly related to the act of penetration (*The Master Stroker*, *The Thrill Hammer*, *Intruder MK II*, *Ram-a-lot*, *Trespasser*).

Finally, both classes of machines – the Dadaist and the pornographic – are unequivocally and programmatically infertile. From this perspective, the fucking machines firmly emphasise the intrinsic sterility of pornography itself. The abundant ejaculations poured out in hard-core images only serve to visually demonstrate the excess and power of sexual enjoyment, while completely avoiding mention of the procreative function of the male semen. In this case, therefore, the total absence of sperm in the performance of the fucking machine does nothing but confirm the detachment of pornographic sex from reproduction once and for all.

The image of the celibate machine therefore becomes quite useful in accounting for a series of symbolic traits that characterise these pornographic machines. Nevertheless, the fucking machines have very little in common with the Dadaist un-real creations, when it comes to actual productivity. Unlike their artistic 'ancestors', the modern sexualised machines first of all 'work'; that is, they are (as we have seen) defined according to the paradigm of absolute mechanical infallibility. Secondly, they really are productive, as they perfectly fulfil their main role, which is to induce pleasure.

Moreover, the extremely conventional nature of these contemporary objects, apparent in their reiteration of forms and uses, cannot possibly be associated with the innovation and revolutionary potential represented by the unique and disturbing creations of the Dada artists. Phallic apparatuses created for the production, control, exhibition (and commerce) of infinite, sterile and measurable pleasure, our not completely celibate machines seem to be, more than anything, the quintessential embodiment of all the most typical features of (heterosexual) pornography. Not at all tempted by Marcusian polymorphous perversity, these machines seemingly conform to a clichéd reproduction of the traditional model of porn itself, which often seems to be nothing but genital exchange and repetition. We therefore need to bring our machines back to the universe where they belong, by positioning them within the customary, reassuring category of sex toys.

FUCKING MACHINES AS 'REAL' OBJECTS: THE (IN)FALLIBLE AND DIY MALE

During 2003, photographer Timothy Archibald drove the length and breadth of the United States to document the human variety hidden behind the production and use of fucking machines. The result is a sort of respectful and fascinating bestiary, which portrays the machines (as well as their constructors and users) through fifty-four photographs whose detached style reveals no prurient or sensationalist curiosity.[19] In addition to the photographic material, in his book we can find twenty-three interviews that prove very useful in trying to understand the impact of these objects on the life of 'real' people. The protagonists of Archibald's visual exploration are very different from one another in their relationship with the machines and belong to the most diverse social groups: from a great producer such as Tony Pirelli, the inventor of *FuckingMachines.com*, to a young 'goth'

couple based in Portland who built a coffin-shaped sex machine exclusively for their personal use. From the world of business to the private life of 'everyday people', the portraits that emerge from these interviews and photographs share a series of common traits.

The main aspect that subtly emerges from the words of the book's protagonists is the presence of a series of dichotomies, which seem to lie at the core of the 'sexual machine' object itself. On the one hand, the producers and users constantly stress the absolute ordinariness of the machines and of their use. In this sense, the sex toy industry is considered an economic sector like many others, and the population of fucking machine users is portrayed as not at all different from 'ordinary people'. "We could be next to you in the supermarket", declares the constructor Sartan in the first interview of the book.[20] In the book, we meet couples using a mechanical *ménage à trois* to relight their passion and save their marriages; or singles with a passion for DIY, who produce fucking machines for work; or middle-aged voyeurs who candidly admit that they only construct their machines to be surrounded by attractive twenty-year-old girls. Therefore, everything is in the norm, at least so it would seem. But then, in almost all of the interviews, there is a vague mention of the machines' role as compensatory tools for a man's disability, or a woman's difficulty to reach orgasm with human partners. A sensation of uneasiness, connected with the idea of imperfect human sexual organs and behaviours, creeps into a generally positive representation of the machines and their use.

An additional dichotomy is inherent in the actual reasons for the creation of these machines. All of those interviewed seem to be absolutely positive that the fucking machines are created with the explicit purpose of sexually satisfying women – who does not remember the mechanical 'love gift' created by George Clooney's character in *Burn After Reading*?[21] However, on a less superficial level, the main force that seems to drive the (always male) constructors is their passion for *bricolage*, that is, for the solitary technical work in their own home-workshop. In other words, the first form of satisfaction they obtain from building a machine is the typically male gratification of DIY, not so unlike repairing their motorbike.

In fact, these machines resemble lawnmowers more than they do refined instruments of pleasure. Their mechanical nature, far from being somehow disguised, is somehow made into a fetish. In the visual economy of the fucking machines, the loud rhythmic noise and the crude metallic mechanisms appear just as important as the latex phalluses affixed to the functional extremities. "They looked like something that a man had made"[22] is the spot-on comment of Dan Siechert, Californian constructor who had been working on his *Monkey Rocker* to make it more agreeable to his wife Jan. The fucking machines' typical DIY style is not even papered over when the machines enter the world of representation on the various specialist websites. Indeed, in addition to the bedroom, the set for most of the fucking machine videos is the actual workshop or the tool shed.

A veiled paranoia of sexual failure is therefore hidden in the 'normality' of the creation of an infallible mechanical male. At the same time, the 'male' game transforms into the orgasm-machine, generously created for women's pleasure. All of these inconsistencies, combined with the symbolic meanings mentioned above, add a layer of ambiguity to the utopian image from which we began.

THE COUPLING OF HERMAPHRODITES

In the visual economy of contemporary heterosexual pornography, the performances enacted by women and machines available online seem to offer (at least from a merely structural point of view) a rather adequate representation of feminine pleasure in its potential infinitude. Moreover, the frequent

combination of female ejaculation and fucking machines in countless netporn videos shows how the 'visible truth' of female orgasm is still one of the main obsessions of audiovisual pornography. The fucking machine is undeniably a phallic fetish, though: as we have seen, the machine is an infertile phallus, a control device, the fruit of male paranoia towards sexual impotence, a DIY object, and so forth. This characteristic adds some interpretative problems to this kind of representation.

We have previously noted how, in the depiction of sexual intercourse between heterosexual human beings, the *mise-en-scène* of the female orgasm is displaced through metaphors, metonymies and substitutive images. In these cases, a male model of finitude and climax is applied to female sexual satisfaction. Conversely, in the case of fucking machine videos, we witness a shift in the opposite direction: a typical female paradigm of temporal circularity and infinity is applied to an object like the fucking machine, which is deeply infused with masculinity. In the end, while some sort of transference of meaning is still in place, here we are witnessing the establishment of a new code, another norm of representation. Nevertheless, this innovative norm does not simply stem from an over-simplified opposition of genders.

Let us go back to the abovementioned image of the woman having sex with a machine for an indefinite amount of time and experiencing a multiplicity of climaxes. In light of this analysis, this image appears more incomprehensible and complex than ever. The two elements of the utopian, 'humechanical' sexual intercourse, as we see, lose their original gender connotation to become two paradoxical hermaphrodite forms. The 'multi-orgasmic' woman can finally express her pleasure through demonstrative ejaculations, while the disembodied phallus takes on the capacity for potentially infinite enjoyment, thus becoming 'inphallible'. It is precisely in this kind of visual production – which mostly seem to glorify the 'reality' of the female orgasm and the perfect masculinity of the indefectible mechanism – that the concept of sexual gender itself goes through a process of dismemberment and fusion that definitively blurs its boundaries and problematises its sense, taking it one step away from heterosexual norms and one step towards queerness.

1. A version of this article was published in French with the title 'Cet obscur objet du désir: machines hybrides, pornographie et plaisir féminin', in *Représentations-limites des corps sexuels dans le cinéma et l'audiovisuel contemporains*, A. Gaudin, M. Goutte, B. Laborde (eds.), special issue of the journal *Théorème. Revue de l'Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel (IRCAV)*, no. 28, 2017. The author wishes to thank the journal's editorial board for granting permission to reprint the article in English and in Italian.
2. Emanuela Ciuffoli, *XXX. Corpo, porno, web*, Costa & Nolan, Milan 2006, p. 88. Translated from Italian by the author.
3. See: Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure, and the 'Frenzy of the Visible'* (1989), University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1999.
4. Ibid.
5. The idea of authenticity in pornography is one of the most widely debated topics, also thanks to a recent and growing interest in alternative pornographies (including amateur porn) and in porn performers' life stories and working conditions. Many scholars have investigated the 'reality' of the pleasures and emotions involved in the representation of sexual acts. See for instance: Feona Attwood, 'Art School Sluts: Authenticity and the Aesthetics of Alt Porn', in *Hard to Swallow: Hard-Core Pornography on Screen*, C. Hines and D. Kerr

(eds.), Wallflower Press, London 2012, pp. 42–56; Giovanna Maina, 'Piaceri identitari e (porno)subculture', in *Il porno espanso. Dal cinema ai nuovi media*, E. Biasin, G. Maina, F. Zecca (eds.), Mimesis, Milan 2011, pp. 197–227.

6. Linda Williams (ed.), 'Porn Studies: Proliferating Pornographies On/ Scene. An Introduction', in *Porn Studies*, Duke University Press, Durham (NC) 2004, pp. 1–23. See also: E. Biasin, G. Maina, F. Zecca (eds.), 'Introduzione', in *Il porno espanso*, pp. 9–20.
7. Katrien Jacobs, 'Netporn: The Promise of Radical Obscenities', in E. Biasin, G. Maina, F. Zecca (eds.), *Porn After Porn. Contemporary Alternative Pornographies*, Mimesis, Milan 2014, p. 121.
8. See: Katrien Jacobs, *Netporn: DIY Web Culture and Sexual Politics*, Rowman and Littlefield, Lanham 2007; see also: Renato Stella, *Eros, Cybersex, Neoporn. Nuovi scenari e nuovi usi in Rete*, Franco Angeli, Milan 2011.
9. See, for instance, the notion of 'strategic real' developed by Julie Levin Russo. For the author, the 'real' invoked by alternative pornographies is not a "pre-given real that appears transparently in the image", directly related to "the innate sexuality of its producers"; it is instead the result of the "mobilization of recognizable markers of [a specific] subculture (e.g., butch bodies, tattoos and piercings, fetish attire) […] meant to participate in the protean dynamics of community and identity building". Julie Levin Russo, '"The Real Thing": Reframing Queer Pornography for Virtual Spaces', in K. Jacobs, M. Jansen, M. Pasquinelli (eds.), *C'lick Me: A Netporn Studies Reader*, Institute of Network Cultures, Amsterdam 2007, p. 249.
10. Although widely used in both academic and public discourse, the notion of mainstream porn is a somewhat undefined and evasive concept. Impossible to circumscribe in a specific set of visual and representational practices, mainstream porn is generally associated with the materials produced by big American porn studios, and imagined by its detractors as quintessentially "corporate, conformist, exploitative (of the stars, of women and minorities and of its consumers)". See Clarissa Smith, '"It's Important That You Don't Smell a Suit on This Stuff": Aesthetics and Politics in Alt Porn', in Biasin, Maina, Zecca (eds.), *Porn After Porn*, p. 65.
11. Linda Williams, *Screening Sex*, Duke University Press, Durham-London 2008, p. 168.
12. Institute for Sex Research, *Sexual Behavior in the Human Female*, Saunders, Philadelphia 1953; William H. Masters, Virginia E. Johnson, *Human Sexual Response*, Bantam Books, Toronto-New York 1966.
13. Mary Jane Sherfey, *The Nature and Evolution of Female Sexuality*, Random House, New York 1972.
14. *Barbarella* (Roger Vadim, 1968).
15. Of course, gay pornography employs fucking machines as well. These representations, however, imply completely different imageries and 'mythologies', therefore posing different questions that would require further investigations.
16. *Exercice of Steel* (Marc Caro, 1998), with Coralie, Fovéa and Swanny. Produced by Première Heure and Canal +.
17. For an extensive study of the celibate machines, see for instance: Harald Szeemann, *Le macchine celibi*, Electa, Milan 1989.
18. The *Sybian machines,* a typology of machines invented by Dave Lampert with the precise intent to supply non-phallic pleasure to female users, would require a different analysis. These devices are very popular on the web for their alleged capacity to induce 'real' and powerful orgasms. *Sybians* function without any form of penetrative sex, through the production of intense vibrations that provide direct clitoral stimulation.
19. Timothy Archibald, *Sex Machines. Photographs and Interviews*, Daniel 13-Process, Carrboro (NC)-Los Angeles 2005.
20. Ibid., p. 10.
21. *Burn After Reading* (Ethan and Joel Coen, 2008).
22. Archibald, *Sex Machines*, p. 79.

Is it always necessary to have a weapon in order to cause the collapse of the power structures that act on bodies, or is it perhaps at this point that the body itself can become a weapon? The demilitarisation of terrorism can only come about through the militarisation of the body. This is one of the various lessons that the varied experience of post-porn can provide us with, in a word: porno-terrorism.

PORNO-TERRORISM, EROTICA OF STRUGGLE, EROTICA OF TERROR

I am convinced that many would tremble if the world were as I would like it; they would live in terror, just as I do in their world, and I say this in the knowledge that if I keep to the meaning of the word, they are the real terrorists.[166]

In 2011, Lucía Egaña Rojas, a Chilean artist, filmmaker and post-porn activist, produced *Mi sexualidad es una creación artística*,[167] a documentary made up of interviews, DIY videos and performance footage in public space that portrays the people and collectives that have formed the post-porn scene in the city of Barcelona since 2000. The film became a manifesto, a sort of 'illustrated cartography' which fixes the testimonies of a porous and collective search for new forms of sexual representation and dwelling.[168] On a historical level, the Barcelona scene is one of the peaks in a wide and differentiated scenario. Not ascribable to a single movement, its outlook has questioned the grids of mainstream hetero-porn, claiming new spaces for dissident bodies and sexualities.

Figs. pp. 138–144
Lucía Egaña Rojas, *Mi sexualidad es una creación artística*, 2011, 46', Spain. Performers: María Llopis, Go Fist Foundation (Idoia + Karolina/Spina), La Quimera Rosa (Yan + Cecilia), Diana J. Torres, Pornoterrorista, Post-Op (Elena + Majo), Annie Sprinkle & Beth Stephens, Marianissima, Ex-dones, Itziar Ziga, dj Doroti / tokioss, videoarmsidea and Perrxs Horizontales

The seeds of this shift in paradigm, which would be brought under the umbrella term 'post-porn', can be found in the late 1980s and early 1990s. In this period, feminist and queer environments prompted a new pornography that saw alternative ways to imagine new representations of desire and highlight educational uses of sex by taking possession of the means of production of hetero-porn. What is considered the first post-porn performance is *The Public Cervix Announcement* by Annie Sprinkle, porn actress, director and author of the *Post-Porn Modernist Manifesto* (1989). According to Rachele Borghi, Sprinkle's performance anticipates a series of elements that would later become essential features of post-porn: the use of prostheses, the body as a laboratory for experimentation, and work on practices. Other characteristics pinpointed by the scholar, which would later emerge as focal points, are the centrality of the anus as a collective space of disidentification and the critique of capitalism.[169]

166 Diana J. Torres, *Pornoterrorismo*, Txalaparta, Tafalla 2011, own translation.
167 *Mi sexualidad es una creación artística* was screened as part of *Cinemapocalissi*.
168 The following figures appear or participate in the documentary: María Llopis, Go Fist Foundation (Idoia + Karolina/Spina), La Quimera Rosa (Yan + Cecilia), Diana J. Torres, Pornoterrorista, Post-Op (Elena + Majo), Annie Sprinkle & Beth Stephens, Marianissima, Ex-dones, Itziar Ziga, dj Doroti / tokioss, videoarmsidea, Perrxs Horizontales.
169 See Rachele Borghi, 'Postporn, or, Alice's Adventures in Sexland', in *Decolonialità e privilegio. Pratiche femministe e critica al sistema-mondo* (De-colonialism and Privilege. Feminist Practices and Criticism of the World System), Meltemi, Milan 2020, pp. 234–239.

The new perspective inaugurated by post-porn no longer identifies the body as a terrain in which the biological desires of the natural body emerge, but as a space where not only these desires act, but technological, social, cultural and political ones too. Unlike hetero-mainstream pornography, seen as a technology whose aim is to unilaterally regulate the gratification of a specific spectator – a hetero and cisgender male – post-pornography recognises sexuality as a technology in itself, proposing itself as a device through which to explore desire as a critical agent of an infinite (disorganised) social body.[170] Ultimately, as Valentine aka Fluida Wolf points out, the intent of post-pornography is therefore "to unmask the codes of conventional, macho, racist and ableist pornography [...] and subvert it, sexualising public space, giving voice and sexual dignity to all those subjects that it excludes, marginalises and humiliates".[171]

In 2019 Beatrice Favaretto filmed the set of *Oily Fingers* by Emy Fem, feminist activist, performer and sex worker. Working as camera operator for the project, her camera's gaze portrays and reproduces a dissident imaginary, whose bodies, with their excess sexuality, encounter viscous liquids and fluids. In her stills, part of Favaretto's larger project *The Pornographer* (2021),[172] we encounter forms of representation of sex, gender and sexuality that problematise male/female binarisms and heterosexual practices. In the use of the body, the words written by Lucía Egaña Rojas and Miriam Solá in relation to the practices of the Barcelona scene seem to re-emerge, in their description of the body as a "support for rendering visible abject, anti-normative and pathologised sexualities".[173] In addition to the body and the images, the phrases in the stills correspond to commands, orders by the director, a range of procedures that activate a collective desiring performativity.

Figs. pp. 146–166
Beatrice Favaretto, The Pornographer

Among the voices that emerge in the documentary *Mi sexualidad es una creación artística*, we find Diana J. Torres aka Pornoterrorista, actress and performer, one of the leading figures of the Barcelona scene and organiser in that city of the fundamental Muestra Marrana. Renueva tu imaginario pornográfico festival.[174] Torres proposes adopting a new perspective on sexuality, which would then be taken up and reperformed by many other allies, combining 'porno' with the concept of 'terrorism'. In her book *Pornoterrorismo*, published in 2011, she violently deconstructs social norms and prescriptions relating to sex, describing her body and sexuality as weapons against the hetero-patriarchal system.

For Torres, the two terms – porno and terrorism – have to do with poetry, a self-determining joy and politics: "Is there a more beautiful blend than the mix of the words 'porno' and 'terrorism'? The erotica of terror, an unexplored territory that opens up before us like a corpse awaiting autopsy."[175] At the heart of the use of the term 'terrorism' is a consideration that stems from the question of legality: "I know I am not a real terrorist, but I also know that I can be reported for most of the things I do[176] because the laws were not made so that people like me could express themselves freely, and much less so fight against the system. If we were to look into the laws a little, I think it could be shown that I commit a crime every day of my life, which I find an immense turn-on and source of pride."[177] Therefore, to regain possession of the term, we must assume the contradictions of the dominant regime of power upon our own body, since "any person that

170 See Tim Gregory, Astrid Lorange, 'Teaching Post-Pornography', *Cultural Studies Review*, no. 24, vol. 1, 2018, pp. 137–149.
171 Valentine aka Fluida Wolf, *Postporno. Corpi liberi di sperimentare per sovvertire gli immaginari sessuali* (Post-porn. Bodies Free to Experiment to Subvert Imagined Sexual Scenarios), Eris, Turin 2020, p. 25, own translation.
172 Beatrice Favaretto, *The Pornographer* (2021), single-channel video, produced by Lo schermo dell'arte as part of the Artists' Film Italia Recovery Fund project.
173 Lucia Egaña Rojas, Miriam Solá, 'Hacking the Body. A Transfeminist War Machine', *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, vols. 1–2, no. 3, pp. 74–80, here p.77.
174 The festival was held from 2005 to 2015 in Barcelona, before moving to Mexico and finally to Ecuador. Valentine aka Fluida Wolf, *Postporno. Corpi liberi di sperimentare per sovvertire gli immaginari sessuali*, pp. 31–32.
175 Torres, *Pornoterrorismo*, own translation.
176 Among the various practices of expansion of the sexual horizon, here Torres refers to porno-terrorist performances in the public space that necessarily concern and challenge the various national legislations concerning obscene acts and the protection of public decency.
177 Torres, *Pornoterrorismo*, own translation.

society labels as monstrous, dangerous or harassing, can define themselves as such [aka a terrorist]".[178] For Torres, defining oneself as a (porno-)terrorist also means adopting a radical and potentially violent perspective, which takes us back to the concept of self-defence:[179] "porno-terrorism is counter-terrorism. Perhaps all terrorism is counter-terrorism, despite the fact that we insist on calling 'democracy' that which allows the system to terrorise us. For me, there is no longer any difference. Porno-terrorism was born as a reaction to a system that slips between our legs to install control devices in our sexes; it is a terrorism based on self-defence, a way of not standing by idly in the face of injustice."[180]

But above all, porno-terrorism is a theory and a practice to be embraced collectively, so much so that in Torres' book, one section is entitled the 'Mini manual of porno-terrorist action', almost in a re-enactment of Marighella's text. In this chapter we find instructions on how to arm ourselves with our bodies, starting from a specific analysis of the way in which law and morality repress sexualities in different national contexts. Among the strategies, we can choose urban porno-terrorist interventions such as collective masturbation on public ground or porn attacks on religious and governmental structures. One practice to which attention is devoted is anal fisting, which brings us back to the line traced by Paul B. Preciado in 'Anal Terror'. Important for Torres in this direction is her encounter with Ron Athey, who in the famous performance *The Solar Anus* (1998), inspired by Pierre Molinier's stilettos with dildos, penetrates himself while displaying an enormous tattoo in the shape of a black sun on his buttocks, around his anus.

For Rachele Borghi, porno-terrorism "tamper[s] with the system through radical reflection and actions that not only explode into the public arena sexuality and desire, traditionally relegated to the private sphere, but also non-regulatory practices and relationships that open the mind to infinite possibilities and expand the sphere of the imagination".[181] From this perspective, Torres's work is, in the final analysis, the "concretisation of theory, the corporal translation of feminist and queer epistemology".[182]

During the first years of post-porn ferment in Barcelona, subjects from former colonies in Latin America began to emerge as important players on the scene, introducing to the political space demands resulting from their own positioning, such as questioning white privilege and anti-racist and decolonial critique. As Valentine aka Fluida Wolf recalls, these migrant activists included Lucrecia Masson, Klau Chinche, MariaBasura, Frau Diamanda and Linda Porn Davis.[183] Several new claims were brought into play.

Linda Porn Davis, artist and performer, traces a line of intersection between transfeminism, sex work and motherhood. She positions herself as a subversive mother of the global South, embraces the condition of motherhood and relates it to the effects that colonialism and coloniality continue to produce on women's bodies. We reproduce one of her contributions, together with a text by Natalia Cabezas, a self-taught weaver, activist, feminist and mother who, through her work, denounces the violence of capitalism and patriarchy by re-inhabiting the public space from which women are marginalised. The centuries of colonial violence perpetrated against entire populations and ongoing regime of sexual control assured by the politics of stigma against subaltern subjectivities re-emerge in the words of the two activists.

178 Ibid., own translation.
179 In this case we mean linguistic violence, a necessary subversion of stereotypes and norms: "No, sons of bitches, I don't have a cute little pussy, fanny or snatch: my cunt is a carnivorous plant. I don't come in sprinkles: I'm a fucking geyser. And my clitoris is not a small bulge: it's the exact equivalent of your cocks, with the difference that it continues to function after one orgasm (and even after ten)," in Torres, *Pornoterrorismo*, own translation; but also political violence, towards a system that produces repression and death: "If I start thinking about mutilations, death sentences for homosexuality, 'disambiguation' operations carried out on the genitals of intersex infants and the amount of crimes that are committed daily against human sexuality (of course also in our 'civilised' West), then my work should be much more terrorist than it already is: I would have to go around armed and not be sitting here comfortably at my desk, writing my book or making 'artistic performances' to show that we too ejaculate, among other things," in ibid., own translation.
180 Torres, *Pornoterrorismo*, own translation.
181 Rachele Borghi, 'Prologo critico', in Diana J. Torres, *Pornoterrorismo*, Malatempora, Rome 2014, own translation.
182 Ibid., own translation.
183 Valentine aka Fluida Wolf, *Postporno. Corpi liberi di sperimentare per sovvertire gli immaginari sessuali*, p. 30.

NOBODIES' CHILDREN

Linda Porn Davis, Natalia Cabezas
translated from the Spanish by Valentine aka Fluida Wolf

The aim is to create a de-colonialist, filthy,
post-pornographic and terrorist collaboration.
MariaBasura, *Fuck the Fascism*

Post-porn is subversion. Far beyond sex, it is political and artistic, it is a life experience beginning in the body.

Today the dissident body and subversive motherhood lie in Linda and Natalia's life and art. Today the struggling body is that of a migrant half-caste whore, mother, artist, activist, from the Global South whose children have been taken from her.

So, let the revolt of the dissident bodies begin.*

**[Note by the translator of the texts from Spanish into Italian, Valentine aka Fluida Wolf]*

Linda Porn Davis

Some women's children have the right to be with their mums, to be breast-fed on demand.

Some women have the right not to have children. Some women have got the Nobodies to take care of their offspring, since the Beast has laid down a net to trap migrants.

Some women spend a lot of money to send the stork to the Global South to bring back babies.

Other women, millions of them, are forced to be mothers by a patriarchy that denies them reproductive rights and abortion. Millions of women and girls have been raped in their homes, by their fathers, uncles, brothers or cousins. And then they are forced to give birth, while they are still children and/or in conditions of extreme poverty.

Then, blamed for provoking the rapist, they are kicked out of the house to get rid of them and the child.

And then the servants of the Beast come and take these children, to sell them to rich and/or white families, in the place where it has been decided that 'they will be better off', but instead they end up part of the traffic in their orphanages. Some of these millions of mothers somehow manage to escape from places where girls are killed, whipped and maimed, to protect them in Europe.

But they are not safe here either.

Other women, after years of waking up at dawn to queue at the immigration office, manage to take them away.

They will study here, they can be happy, they will have a better future! No, the Nobodies' children have no right to any of this, because the Nobodies, and our children, are the food of the Beast of the colonial patriarchy.

Our children will suffer racism at school for not being able to speak Castilian. Some people's children will mock the colour of their skin, because it is not white.

Then, the Nobodies' children will defend themselves, and the educators and their dogs will come to school to take them to the manipulator of the mind: there, he will decide in a single glance whether their mind is sick and if they are dangerous, and he will lock them up. The Nobodies can only watch as the educators take their children into the jails for the Nobodies' children. There, the inquisition will give them pork, knowing that if they eat it, their soul will be dirty, yet they eat it, because they are afraid, afraid of

death, afraid that they will never get out of there. One day they lock them up in solitary confinement, the inquisitors and educators kill them, a huge educator puts his heavy knee on their slender neck until they stop breathing. The Nobodies' children serve to quench the colonisers', the Beast's thirst for blood. The colonisers expel the Nobodies from their fortress Europe, so they can stay with their children and devour them.

The colonisers lock them up in their prisons to traffic their little bodies, because the Nobodies' children are only worth something if they are inside an orphanage, so the educators go sniffing round the streets and schools to find them and lock them up in distant places, where their cries and moans cannot be heard. Then the Nobodies' children cannot bear the pain and they commit suicide.

Even when they are so young, they know that there is no way out so they choose to die instead of living a life in prison, without their mother to relieve the pain of so much loneliness. There is more: the educators and inquisitors will open up their little bodies and take their organs and sell them to one of the hungry Beasts for a sackload of money, but also because they adore the Beast.

The Nobodies' children have no right to have a family. Real families (not like their whore, indigenous and sick mothers) will sift through the orphanages in search of their charity toy, the Nobodies will be stripped of their motherhood and the other mothers will spit on them.

Dedicated to Jesús Ander and Illias Tahiri, F. and all the children locked up in centres and trafficked by white families or paedophiles.

Natalia Cabezas

For hundreds of years (about five hundred), the history of the area where I live has been marked by violence, by the expropriation of our bodies and lands. And it is even worse if you do not obey the patriarchal system, the monarchy during those years, then the republic and now the fascist state. I am half-caste. There they would say I do not have an identity, but the truth is that four powerful nations live inside me: I am Mapuche, African, Andalusian gypsy and Turkish. My bloodline is a bloodline stained with pain.

I came to the art world by chance about eleven years ago. Motherhood was sucking up almost all of my time. I tried to be a good mother, to have a house, this time I could not fail again... the social stigma of the bad mother is very cruel and harming. I carried this burden in 2001 and in 2003 when I gave birth to my two eldest children. At just twenty years old I was already a mother, poor and alone. My children were raised by my maternal family, my grandmother and my aunts, because they did not think I was a good example. My choice to live a simpler life away from capitalist values was reckless. Our story is very sad, we were separated, we grew apart. It was a very painful process that we are still healing from. My first thwarted attempt to be a mother and raise my children. All three of us have been victims of a silent violence that has gone on for centuries, damaging us mothers and above all our children to the core: protection of the children of the poor and single mothers of Abya Yala.

My art career began as I embarked on a new motherhood process. I gave birth to two baby girls, in 2009 and in 2013. This time I had to do it very well. This time I absolutely had to be a good mum and not cave into the social pressures and the patriarchal stigma of the bad mother.

While I was expecting my children, I took refuge in textiles, in knitting and embroidery, using them to communicate, to denounce and demonstrate all the systematic patriarchal and capitalist violence we were subject to in our daily parenting process, the violence inflicted on our poor bodies

and dark skin. This is why I created an alter ego, 'Primitiva', a shaman woman who wears hand-woven clothes. I started making acts in the streets, to denounce all the injustices experienced with my children. My daughters are also part of this artistic project, as artists and creators.

On 16 April 2016 I decided to go to live alone with my daughters, to free us from the physical and psychological violence of their father, and to raise them by myself, as an artist, even further on the sidelines of the patriarchal system. I was again separated from my daughters when they were only six and two years old. The state of Chile, backed by the institutions that collaborate with the father of my daughters, institutionalised my motherhood and took my daughters away from me again, accusing me of abandonment and infringing their rights.

This story has been repeated since the arrival of the bloody European invasion, when in one of their thousands of abusive and violent practices, the colonisers took the wild children away from their wild mothers.

In Abya Yala, in the 1970s and for many years thereafter, a military dictatorship logic was established in which the children of poor, peasant, Mapuche mothers were stolen and trafficked by the Church with the complicity of the military government. More than ten thousand children were sent from Chile to Italy, in an illegal adoption trafficking network, leaving the mothers in total abandonment and their children in unknown places.

These practices still go on. The state of Chile kidnaps the children of impoverished mothers, takes them away and then breaks off all ties, sending the children abroad. Main destinations: Italy, France and Spain.

Among the voices that adopt decolonial perspectives within the reflection on post-porn and that embrace the line of porno-terrorism, an essential contribution is provided by MariaBasura, anarchist artist, actress and director from Colombia who pours her anti-fascist, anti-colonial, anti-racist and transfeminist position into her work. Linda Porn Davis describes her as part of a new generation of Latin American artists, philosophers and activists, daughters of the social and political demands of the Latin American identity and indigenous peoples' movements, who reveals the trauma and obsession of colonisation in Abya Yala. With her practice she "questions the supposed Europe of social rights and culture, to cast light on its darker side, to show some of the pillars that make it a fortress: acculturation and violence, very often conveyed through sex".[184]

In 2015 MariaBasura embarked on a long-term project, *Fuck the Fascism*,[185] born within the Terrorismo Teatral Migrante anti-colonial collective and the Minus is Valido alternative porn troupe. *Fuck the Fascism* is a porn-political feature-documentary in several episodes, whose aim is to bring out colonial violence, its intersection with sexual oppression and their permanence in the European public arena. Through collective actions filmed in different cities, sexual practices of various kinds – autoeroticism, BDSM, stimulation with prostheses – are performed on and against statues and buildings which are solid colonial symbols.

Figs. pp. 173–175
MariaBasura, *Fuck the Fascism in Rome*, 2017, 12', Italy, Chile. Written, shot and produced during the Hacker Porn Film Festival (2017). Performers: Annabi, Julia Locura Ostertag, MariaBasura, Marta Rot, Tigrotto Animalesque and Ugo el Putanisimo
Figs. pp. 176–180
MariaBasura, *Fuck the Fascism. El Cruce de dos Mundos*, 2019, 9', Chile. Performers: MariaBasura, Marcos Garcia, Slmiel, Romina Valladares, Iv-n, Miss Kadenas, Kiltra Loba, Francia Rayo, Tulio Fideli, Justine Bertolino, Will Moehrke, Manu Rents, Disorden, NormaMor, Translocura, Maria Escandalosa, Zabaxx and Francisca Zuniga. This short film is the preview of a new episode still in production

In her book *Fuck the Fascism. Pornoterrorismo e pornovandalismo nel mondo* (Fuck the

184 "Abya Yala is the name by which the continent of America is known, literally meaning the land of full maturity or the land of life-blood. This name was given by the Kuna people to Panama and in Colombia and by the Guna Yala nation, present-day Panama, before the arrival of Christopher Columbus" (Linda Porn Davis, 'Prologo,' in MariaBasura, *Fuck the Fascism*, *Pornoterrorismo e pornovandalismo nel mondo*, Malatempora, Rome 2018, pp. 3–6, here p. 3, own translation).

185 The episodes *Fuck the Fascism in Rome* (2017), 12', IT and *Fuck the Fascism: El cruce de dos mundos* (2020), 9', CIL were screened as part of *Cinemapocalissi*.

Fascism. Porno-terrorism and Porno-vandalism Around the World), MariaBasura expresses her political perspectives in these words: "We go out into the streets, monsters, mutants, queers, *sudakas*, migrants, dissidents, tearing down the walls that (dis)avowal imposes, we fuck the glorified arses of fascism, heroes of colonialism. We fuck them, and instead of facts we ejaculate stone bodies laden with real history. PORNOTERRORISM, we follow your word. With our subversive groins we fight that which is pornographic in this system, in this history, in these ongoing legacies; economic legacies, political powers, yesterday's landed estates, today's conglomerates, tomorrow's masters forever… Forward, the world is full of monuments waiting for you to fuck them!"[186]

Starting from Giambellino and its history of political and armed dissidence, we have arrived at the violent and self-defensive body, the sexualised weapon and terror-cum-political pornography. Here the body of sexually – and therefore politically – subaltern collectivities embraces physical, performative and visual violence as the only possible space to undermine the repression of the normative system and achieve self-determination. Adopting the title of terrorist in order to explode the dominant epistemological structures, the body arms itself with its sexuality and employs its anus to initiate the struggle. But erotic terrorism is no longer a secret conspiracy. It shows itself in the light of day, sexualises the public space, fucks the statues and monuments of heterosexist and colonial power. This brings us back to the Pervert of Orta who, on the contrary and autonomously, escapes the dynamics of construction of the hetero-normed body in action on the Sacred Mount of Orta. Among the statuesque bodies of the chapels, he emerges as a terrorist, armed with a beard and a long robe. In the erotica of the struggle – politics inscribed in sex and sexual bodies united in the struggle – we imagine a vast army of desirous and angry allies rising up, with him among them. As they go down into the streets, we search the proud actions of the collective body.

186 MariaBasura, *Fuck the Fascism, Pornoterrorismo e pornovandalismo nel mondo*, p. 7, own translation.

4. WE ARE THE SUN
The Embrace of the Collective Body

SLUTS, PUBLIC SQUARES, VIOLENCE

On a bright Saturday afternoon in April 2013 we decided to take our bodies to the streets of the centre of Rome. The unauthorised demonstration we took part in was organised during the Da Mieli al Queer festival which, apart from commemorating the thirtieth anniversary of Mieli's death, sought to collectively reflect on sexual and gender policies in Italy, the conditions of the TLGBQ+ movement and the need to imagine a future utopia, providing it with material coordinates to make it come true.

"*We're all sluts!*"

Le Ribellule, a radical feminist collective founded in Rome in 2005,[187] proposed improvising a SlutWalk, the first in Italy, inspired by the one carried out in Toronto in April 2011. The idea of the SlutWalk was to overturn the stigma associated with the term 'slut', in order to performatively create a different reality: the bodies became sluts, children of insult. One of the aims of the demonstration was to denounce the rape culture that normalises violence against women, often blaming them for the violence they experience. The demonstration in Toronto was a response to the chauvinist statements of Michael Sanguinetti, a police officer who, when questioned about rape and catcalling during a safety meeting at New York University, said: "I've been told I'm not supposed to say this – however, women should avoid dressing like sluts in order not to be victimised"[188] – voicing thoughts that still dominate the public debate.

"*Tell men not to rape!*"

On that April day we were provocative, shameless, desirous. We walked through the streets and alleys of Rome towards the parliament. The notes of *Material Girl* blasted from a mobile sound system, and we danced, unable to resist partying between the armoured cars and the police barricades protecting Montecitorio, the seat of the Italian Chamber of Deputies. Then, towards Campo de' Fiori, where we stopped for a moment in the churchyard and bent over, showing our asses. We opened our anuses.

"*Where's all my soul sistas? / Lemme hear ya'll flow, sistas.*"[189]

Imaginative fiction, exposure of the body, its 'showing off', ritual and revolutionary gestures, physical and verbal performativity, visual and material violence, the recomposition of a disorganised group, partying: queer guerrillas stage a terrorist and anal performative, tactical-political repertoire. The SlutWalk, MariaBasura's porno-terrorist actions and other forms of queer activism use fictional techniques or methodologies of attack (the epistemology, gnoseology and violence of the anus) to (re)gain possession of a hegemonic public dimension that secretes the anus and reclaims bodies on a day-to-day basis. These counteractions have a "performative, carnivalesque nature"[190] whose intention is to

187 Le Ribellule [translator's note: the name is a mix of the Italian for 'rebel' and 'dragonflies'] were born in 2005 from the need for militant and radical feminism, in the context of the University of Roma Tre. Here, and elsewhere, they organise collective and public activities (discussions, screenings, gatherings) with the aim of urging anti-fascist and trans-feminist resistance. Together with numerous Roman and Italian organisations, in 2010 the collective opened "A room of its own", an itinerant anti-violence desk in south Rome, a responsive, welcoming and safe space for women who have suffered sexist violence. In 2013 they took part in Da Mieli al Queer, collaborating with the Circolo di Cultura Omosessuale Mario Mieli, the QueerLab student group and the Teatro Valle Occupato. In this context, they organised the first Italian SlutWalk. A flexible strategy of collective action and occupation of the streets, SlutWalk became a method of counter-attack not only because of the themes and messages it defended but the types of re-territorialisation of the bodies and streets that it implemented. Following that experience, they occupied the Cagne Sciolte, becoming part of that type of radical struggle. We thank Sara Picchi, one of the founders of Le Ribellule, for her help in reconstructing this little piece of history.

188 See May Friedman, Andrea O'Reilly, Erika Jane Scholz, Alyssa Teekah, *This is What a Feminist Slut Looks Like. Perspectives on the SlutWalk Movement*, Demeter Press, Ontario 2015.

189 The words are from the song, among several played on that festive afternoon, "Lady Marmalade" by Labelle, recorded and released in 1974. The account of the Roman SlutWalk follows the report of Konstantinos Eleftheriadis, who participated in the event and played a large part in informing these pages. See Konstantinos Eleftheriadis, 'Politica performativa e identità queer nello spazio pubblico. La Slutwalk romana del 2013' (Performative Politics and Queer Identity in the Street. The Roman Slutwalk of 2013), in M. Prearo (ed.), *Politiche dell'orgoglio. Sessualità, soggettività e movimenti sociali*, Edizioni ETS, Pisa 2015, pp. 123–138.

190 The terms are borrowed from Michael Hardt, Toni Negri, *Multitude. War and Democracy in the Age

"'rehearse identities' that have been rendered toxic within the dominant public sphere but are [...] restructured (yet not cleansed) so they present newly imagined notions of the self and the social".[191] In order to enact the resistance, the body becomes changeant, writing its own language (postures and gestures) through desire and violence; it dis-identifies in order to "imagine a way beyond the hell of heterosexuality"[192] and contrasts oppression by arming itself with its own perversions.

"*We're terrorists!*"

José Esteban Muoz interprets the artistic practice of Vaginal Davis as "terrorist drag"[193] – with the help of Guattari's words about the Le Mirabelle theatre group. In this sense, terrorism is the quality of particular actions that shake up 'normal' representations of sex, gender, the body or desires, challenging them with the same violence and visibility used by the strategies of hegemonic power. Terrorism seeks to "'change the ideas' of spectators but in order to [...] stir up uncertain desire-zones that they always more or less refuse to explore [...] to make bodies, all bodies, break away from the representations and restraints on the social body".[194] If this is terrorist violence, what about vulnerability, which often animates the activists' counter-hegemonic discourses?

Judith Butler[195] interprets vulnerability in the light of biopolitical strategies in the construction of bodies and management of resources: hence, it is not an essentially female quality but a device to construct differential and precarious identities (in need of paternalistic care). Vulnerability is part of the interdependence of a body, always supported by other bodies and environmental circumstances. "Part of what a body does [...] is to open onto the body of another, or a set of others, and for this reason bodies are not self-enclosed kinds of entities. They are always in some sense outside themselves, exploring or navigating their environment, extended and even sometimes dispossessed through the senses."[196] In other words, vulnerability is a quality of disorganisation because it reaffirms the penetrability, sensitivity and union of bodies. Supporting a violent action is simply a response to the demands of bodily vulnerability and not its denial.

Queer mobilisations (like the SlutWalk, for example) occupy the public space with a collective body (disorganised and violent) recomposed through poetic and mythopoeic methodologies. The conquest of the streets is the conclusive event, just after the emergence from the cave which we had been hounded back into: our movement is political, ethical and utopian (and therefore artistic). Here, with free and public bodies, thought becomes physical and localised. It allows itself to be touched. Adriana Cavarero[197] has committed her life to sensualising political and philosophical logic. Thought presumes that it is given and universal, intent on asking itself 'what is' Man (universal abstract male) instead of asking 'who are' the unique and gendered individuals (actual characteristics). These characteristics, perceivable "in the unique shape of the body and the sound of the voice",[198] are sexual and precarious entities that recognise themselves by showing and constituting themselves (also in thought) as social, incarnate and passionate beings. The body (also where Cavarero speaks of the self) is always exposed (outstretched) and situated, its action always requires mutual support from others: in interdependence and entanglement we 'show ourselves off' in the public space.[199]

of Empire, Penguin, New York 2004. We intend to read the term 'carnivalesque' in the etymological sense of a momentary suspension of everyday rules or a masquerade. In this sense, it allows us to create a link with the fictional practices we investigated in chapter two.

191 José Esteban Muñoz, 'The White to Be Angry. Vaginal Davis's Terrorist Drag', *Queer Transexions of Race, Nation, and Gender*, no. 52–53, 1997, pp. 80–103, here p. 83.

192 Garbagnoli, 'Nel cantiere letterario di Monique Wittig. Il linguaggio come un'arma a doppio taglio', p. 13, own translation.

193 See Muñoz, 'The White to Be Angry. Vaginal Davis's Terrorist Drag'.

194 Félix Guattari, *Soft Subversion*, S. Lotringer (ed.), English trans. by D.L. Sweet, C. Wiener, Semiotext(e), New York 1996, p. 85.

195 See Judith Butler, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2015.

196 Ibid.

197 See Adriana Cavarero et al., *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale* (Diotima. The Thinking of Sexual Difference), La Tartaruga, Milan 1987; Adriana Cavarero, *Stately Bodies: Literature, Philosophy, and the Question of Gender* (1995), English trans. by R. De Lucca, D. Shemek, University of Michigan Press, Ann Arbour (MI) 2002; Adriana Cavarero, *Inclinations: A Critique of Rectitude* (2004), English trans. by A. Minervini, A. Sitze, Stanford University Press, Stanford (CA) 2016.

198 Hannah Arendt, *The Human Condition* (1958), 2nd edition, University of Chicago Press, Chicago 1998, p. 179.

199 In this sense, feminist self-consciousness practices become a clear example of how the

Yet, the public sphere is always "built up through constitutive exclusions and compulsory forms of disavowal".[200] Mobility and employment are regulated through complex bureaucracies and restricted by biopolitical norms. Quite trivially, the COVID-19 pandemic emergency has shown how radical government action can be, by preventing the people from going into the streets unless for purely economic requirements. Even now, getting around and getting together are only permitted if they produce profit – even to the detriment of supposed rules to limit health risks or basic workers' rights (just think of the situation of delivery riders). Beyond the current news columns, however, it is how bodies actually appear (and therefore their visibility) that draws a vertical and hierarchical space. Butler recalls the French law whose ban on wearing the niqab and burqa in public commands an appearance that is violent towards Islamic otherness. "If public space is built and moulded on the basis of those who can cross through it, then now the public space echoes the lines of privilege more than ever."[201] So how can we regain possession of that public dimension? How can we have access to the streets?

The exclusiveness of the public place pervades various fields: from the management of collective space, to shared narratives, to prescribed images of the body, manifesting a supposed 'givenness' or neutrality. This neutrality is not about conflict resolution but, as Giorgia Ohanesian Nardin writes, it is an 'evil invention', an exclusionary and racialised move, a weapon through which the individual body is normatively defined.

AS IF FIRE COULD BE MEASURED
Giorgia Ohanesian Nardin

In the geography of this moment
I rediscovered the word ardour
funeral and gratitude are two words that go well together
I like to think about my
burning
They are coming to my mind
wolves
But the way that wolves appear
in poems
their heart over their head
their sex over their heart
head down

Gestating fire

What would the words be today to talk about guiding my eyes from my heart?

When you grip something so tight
How can I experience it?
How can you know what it is?

appearance of a single body, and its experiences, oppressions and violence, can only be founded on a network of interdependence and mutual support – which is at the same time situated in a given political and geographical context. See Cavarero, *Stately Bodies: Literature, Philosophy, and the Question of Gender*.

200 Butler, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*.

201 This quote is taken from Giorgia Ohanesian Nardin's contribution to this publication. Ohanesian Nardin took part in Milan Mediterranea, a de-colonial participatory art centre founded in the Giambellino neighbourhood of Milan in 2020, curated by Anna Serlenga and Rabii Brahim in collaboration with Marta Meroni. Milan Mediterranea launched an open call to the city in July 2020, for a neighbourhood committee to select three artists from the Mediterranean basin for three participatory art residencies to be undertaken in the Giambellino area (Giorgia Ohanesian Nardin, Mombao and Emigrania) as well as a training course open to citizens. To round off the first year of work, at the end of June 2021, Milan Mediterranea presented TWIZA FEST, a two-day festival in the public space of the neighbourhood, with performances, talks and screenings of the works produced during the first pilot year. The work *Anahit* by Ohanesian Nardin – made in collaboration with and on the premises of Il Colorificio – is the result of the Milan Mediterranea residency followed by the artist between April and May at Il Colorificio. *Anahit* is also the sixth chapter of *L'Ano Solare*.

If this moment had a doctrine what would it be called what would the words be?

Mistaking consternation for courage

If you were a cold-blooded creature how would you define the parameters of too much and too little

If all the things you leave in the peripheries became centres what (else) could we say about geography?

I don't resign from gender.
I'm not abdicating from gender.
How could I?
that would be to say that I am pure
that I am free
I'm contextualised by gender
cartographies
How the pavement is laid out
What to do about dreaming maps
Racialisation
Assimilation
What is recognised as tradition
Genocide
genocide is geography
so what to do about my love
for places
maybe this is what Stockholm Syndrome looks like

I need an exorcism today.
I wonder if anyone ever
requested exorcisms for themselves
I guess not
But to think about a forceful
opening
a desirable/desired forceful opening –
I want to think of exorcisms as openings
As alleviation
When I feel mortified.

You said you like this word,
that you like it in my mouth
I think I'm now attracted to my own shyness.

Where is it that you don't find it hard?

An exorcism
isn't an equation
it can't be resolved in a series of
steps
An exorcism is a meditation
burning good things
these words hit upon me
upon me upon me upon me upon me upon me upon me upon me upon me upon me upon me
upon me upon me upon me upon me upon me upon me upon me upon

me upon me upon me
upon me upon me upon me upon me upon me upon me upon me upon
me upon me upon me
upon me upon me upon me upon me upon me upon me upon me upon
me upon me upon me
upon me upon me upon me upon me upon me upon me upon me upon
me upon me upon me

It's hard for me to be surprised
so forgive me if
now
I'm not easy.

Ugly metaphors
I'd like to write many things about the word
patience
I'm one who burns not capable of waiting
I've learnt to say patience
while not thinking of time
so much as breathing
(fanning the flames)

I'm not patient but if we talk of fire I can understand.
More than patient I'm standing still

Patience
has never been my
greatest friend
when I speak of gift I mean the one I give not
the one
I'm
good at
But maybe the one I'm good at
is the one I give

At times there are things
you say that strike me and then
I forget them straight away
maybe because I feel like I'm sort of
Half-awake
Now I'm obsessed by

Saint Teresa of Ávila
not by her ecstasy
but by how it seems that not even she could believe
her ardour
As if fire could be measured

When she says

"I beg the Good Lord that those who think I lie may experience it"

Then I beg
For the sound of the rain never to stop
For friction to always
stoke me

For clarity and not distinction
For me no longer to need
To feel believed
to feel present
For ardour and patience not to
put each other out
As the water and fire inside me don't cancel each other out
and I'm not talking about
opposites
Maybe I want to be both the fox and the hens
(I don't know if it's true)

I'd also like to say farewell to falling for depth at all costs
I thought that I'd go into
mourning

I'd like to know if poets are always expected to write in the same way (How
do you recognise a poet?)

In short there was no mourning
more a separation, necessary
and not suffered
after years of troubled cohabitation
I thought it'd make me fade away
And instead

The feeling of proximity
imprints itself today and has something to do with love
I don't miss love
Maybe I'm too full to feel longing

I suddenly remember this dream where
I'm with Kamee in what looks like a theatre, we're asked to step into a
circular pool of cold water with other Armenian people the pool is in the
centre of the stalls of the theatre we step in the water is freezing we lie
in the water our heads towards the centre of the pool our feet facing
outwards we have heavy clothes soaked in water I lie next to Kamee we're
both scared the water is icy we sing Horovel and we're holding hands
under water

When someone close to us dies
we continue
and yes they give us instructions
on how to.

(I turn all the taps on to hear your voice.
I brush my teeth
rinse in one of the running taps
I feel a little bit closer now
I realise now that I look for myself in your words
and also that I love lists
they bring reassurance and
surprise
How you write
makes me miss you
So much.)

Sense of harm that is the (new) manifesto of public space
Holding onto the narrative that some bodies are more harmful than others
Within which parameters does this harm lie?
Not that anything has been overthrown.

Touching yourself translates into seeing yourself
To translate is always to rewrite
I want to make sure I don't put things in different places and call them by the same name

What's it called when you want to be present at things without going forward?

An end is (already) a forward.

Destruction as method

Grounding – literally putting on the ground, becoming ground, taking to ground level.
I feel like a ghost, maybe it'd do me good to be put into the ground, but when speaking about now I feel very strongly that being rooted isn't part of me, maybe I'm not allowed.

I've never been attracted by mending things.
Instead I'm interested in going towards the things that crumble, tending towards the action of collapsing, shattering into a thousand pieces, far from romantic tales and more like building an arsenal.

Feeling safe enough to call something into question.
Re-establishing lines – can I not be defined as part of or the antithesis of what I'm criticising?

What survives in absence of closeness?
What survives in friction with closeness?

Those who've always used crisis and friction to deal with spaces between bodies, cracks and gaping voids
distance absence
are now asked to answer a call for help

Proximity that is different to relationship that is different to connection

I just want to say that the abstract body doesn't exist the neutral body is an evil invention
abstract movement –
I'm defined by context
Context is perimeter is barbed wire is panorama and close-up
Context implies the death of some and life for others
Context is my obsession and my fetish
Context is motor method and weight

Neutrality is violence a neutral body is a system of oppression is violence
Neutrality and evolution trajectories of oppression

I'd like umbrella terms to disappear
I want a ban on any adjective put before the word time,
I don't want Art to be a buffer

solution
answer
to a time

What's the opposite of monument?

I've taken up vagueness

I'm obsessed by the thought that if joy means simplification
And simplification is preferable
And it's the opposite of complexity
Then I'm doomed to disappear

How can I reject something I don't know
Rejection is information privilege is knowing where you come from and is nothing
Having to keep everything

An abstract body abstract movement is
dogma
and I'm a living contradiction

I'd never manage to stay standing on my head
none.of.these.things.is.for.you

Moving as authority as inheritance as
burden

verticality is over
in its devotion to production
to action
it's a meridian.

If public space is built and moulded on the basis of those who can cross through it, then now the public space echoes the lines of privilege more than ever

On the contrary, in her practice Ohanesian Nardin combines the affirmation and reconstruction of her Armenian genealogy with the care and resignification of the flesh, which is always localised.

> *I'm defined by context*
> *Context is perimeter is barbed wire is panorama and close-up* [...].
> *Context is motor method and weight*[202]

Her body messes up the cards on the table. It is disorganised, with its heart over its head, its sex over its heart, and invented differently each time (as a wolf, Saint Teresa of Avila, a ghost). It burns, consuming itself in the fire of its hallucinations. Neither magical nor infinite, the body unravels the norms of 'showing off', it picks out fictions and stories to describe itself while wearing a balaclava (it is opaque). It is performatively effective because it is no longer concerned with the truth, it knows that recognition is not necessary to affirm that it is present ("for me no longer to need / To feel believed / to feel present"). Ohanesian Nardin stages a body that, while individual, is intricately close to plurality since it is dissolved in its 'contradiction', in the transsexuality of its flesh.[203] By exposing itself, it

202 This quote is taken from Giorgia Ohanesian Nardin's contribution to this publication.
203 The term 'transsexuality' is understood in the sense given to it by Mario Mieli – which we discussed in chapter two.

inevitably constructs a collective dimension: a block, illuminated by the light of the rays of a black sun that pierces the anus.

Thus, through fiction, sex, violence and disorganisation, we regain possession of the public; "through seizing and reconfiguring the matter of material environments",[204] we produce a new one: peripheries become centres, centres are squeezed into the corners, maps expand schizophrenically.

Ohanesian Nardin's practice as well as the SlutWalks (and queer demonstrations) stage a theatrical performativity that speaks politically through a 'pluriphony'[205] of voices, gestures, movements, aggregations and disaggregations, positions and dances. The terrorist tactics we saw at work when holed up in our hiding places have become revolutionary.

Once sunk into the *büs*, we wandered around, cruising so as to rip open the wound of castration and reopen the anus. We went back to the streets, dressed as sluts, and rediscovered the smell of utopia and gunpowder in our nostrils. Wandering through the streets of Giambellino, we reinterpreted violence as a method. We came out. We are a collective body. We are here for everyone to see.

BONES, *MUSCOLESSE*,[206] CONNECTIVE TISSUE

Witches are desire, dream and drive. They dance upside down and celebrate the devil, in the lust of perdition they sing the praises of overthrowing individual identity, they break it. They dance in groups, expanding and contracting like a sphincter. They applaud the transsexuality of bodies, pounding together, caressing and penetrating each other. They centre around the arsehole. The witches' sabbath is the first image of the collective body that we see: the *communion de révolte, fête de révolte*. Jules Michelet argues that the round dance of posteriors levels inequalities and is the prelude to anti-bourgeois revolts, because it opposes medieval hierarchies with pride, dissipation, mockery and fullness. The witches fill the public space with a dis-alienated "full-bodied collective reality".[207]

The witches' sabbath is the skeleton[208] of the collective body, the support structure that protects and sustains it as an invisible infrastructure and basic element. It holds together its flesh that is plugged in subject to no rule or law. It is also a mechanical device that enables movement, allowing the 'enormous undifferentiated object' to act. Its movements are those of hallucination, fantasy and anal dance, those reappropriated gestures that we glimpsed among the brambles of Orta San Giulio and recognised in the *büs* when the self decomposed into a thousand different figures.

The bone structure includes the Red Brigades, that angry and violent response, the only possible manner of self-defence and way to protect our political collectivity. The *communion de révolte* of the ladies of the game is a forerunner of the Giambellino Luglio '60 group, the dissident comrades who proposed a position to the left of the Italian Communist

204 Butler, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*.

205 'Pluriphony' is a concept that Adriana Cavarero develops in *Surging Democracy* (2019) to indicate the sound of plurality (the collectivity of individual bodies, each with its own voice) as opposed to the mass. Based on a reading of the pages of Elias Canetti and Roland Barthes, for Cavarero pluriphony is similar to a buzz: a sound that is neither harmonic nor cacophonic, in which different voices pronounce different words simultaneously. It is a moment in which it is the sound element that gives meaning and good cheer. See Adriana Cavarero, *Surging Democracy: Notes on Hannah Arendt's Political Thought* (2019), English trans. by M. Gervase, Stanford University Press, Stanford (CA) 2021.

206 We borrow the term '*muscolesse*' from Porpora Marcasciano, sociologist, activist and president of the trans identity movement MIT. The term seeks to strip the virile sense from '*muscoli*', 'muscles' (translator's note: while the word for muscles is masculine in Italian, '*muscolesse*' is its 'feminised' form), a symbol of macho and chauvinist strength, the prerogative of men, a normative ideal of beauty according to Western canons. '*Muscolesse*', on the other hand, seeks to stress the evolving character and the revolutionary power that can erupt from movement. See Porpora Marcasciano, *L'aurora delle trans cattive. Storie, sguardi e vissuti della mia generazione transgender* (The Aura of 'Bad' Transsexuals. Stories, Overviews and Experiences of My Transgender Generation), Alegre, Rome 2018.

207 Parinetto, 'L'utopia del diavolo', pp. 129–212, own translation. Luciano Parinetto compares the satanic sabbath to the immense musical gatherings of the 1960s and '70s (and today it could be compared to pop-up raves), because in both cases the music, dancing, drugs, nudity and shared sex put the alienations of capitalism to one side and fake ('make true') a reality that 'does not yet exist'.

208 The idea of describing the collective body in its parts (skeleton, muscles and connective tissue) refers to 'Bones, Muscles, and Connective Tissue. Tales of Collectivity', an essay in which Anna Dević, curator and researcher, describes the Yugoslav collective body from the history of resistance to the most recent forms of collective art. We are therefore indebted to her work. See Anna Dević, 'Bones, Muscles, and Connective Tissue. Tales of Collectivity', *e-flux Journal*, no. 119, 2021.

Party, close to the red cultural and collective revolution of Mao Tse-tung's China. But not only that: the smoke of the bonfires of the witches' sabbath has the burning smell of the utopias of the Università Negativa, where bodies met and sowed the seeds for the birth of the Red Brigades; or they have the taste of the *ossobuco* from La Bersagliera, the trattoria in piazza Tirana where Renato Curcio, Mara Cagol, Alberto Franceschini, Mario Moretti and Pierino Morlacchi dreamed of disalienated utopias. The skeleton takes up its weapon, mindful of the actions of red 'terrorism' and porno-terrorism. Its movements are also those of the violence of combat and self-defence. "I ain't gonna let you live unless you let me live",[209] wrote Bernice Johnson Reagon, musician, feminist and African-American civil rights activist in the United States, as she spoke about the collective work and effort involved in the struggle of the 1960s. Violence is defence of the conquered space, of one's presence. It is exposure.

In other words, the skeleton preserves the history and physical memory of the collective body. Each of its parts is interdependent: a joint for other bones and a support for the *muscolesse* that complete its movements. The collectivity of the witches, the concerted action of the Red Brigades and the sex of porno-terrorism show how the body is never for itself, but (even when it is individual) is already "established by perspectives that [it] cannot inhabit but that, surely, inhabit [it]".[210] When Butler describes the character of political action, she emphasises that it takes place in the gaps. Action only occurs in a space 'between' bodies, in the empty holes created when the collective takes over the streets or occupies the public gathering places. In that proximity, between one body and another, is where the fuse is lit. The practices of feminist self-defence, the disorganisation of mythopoeic fictions or even disjointed and perverse desire implement this inescapable physical – but first and foremost spatial – interdependence which is communion, penetrability and immediate and transsexual relationship (recalling Mieli, through the words of Zappino).

Clinging to the set of bones is the open anus, the *muscolessa* par excellence of the collective body. The anus makes bodies caress, it is revolutionary because if revolution is disalienation (which in Marxist terms also means relationship and community) then it *also* "passes through the *arsehole*".[211] Similarly, dis-identity and violent practices are *muscolesse*. But what is the physiology that allows them to contract and relax? How can we make them thicker? Collective modes of self-exposure have shown that bodily interdependence requires technological support (itself an indispensable *muscolessa*). The restrictions imposed by the management of the COVID-19 pandemic speeded up the revision of modes of public display that was already underway. We often hear of performative activism in connection with social platforms. However, it is not defined by honest adherence to a cause but is often shaped by self-branding and the need to define a monolithic, coherent and uniform identity (and body). Activism is confessional and transparent. In this case too, the technological devices need to be reterritorialised, because there is no instance in which bodily action and making demands can be separated.

In 1986, SIP (now Telecom Italia) introduced Videotel, the ancestor of instant chats, throughout Italy. Originally conceived as a professional service (used by accountants, bankers and citizens to keep their accounts under control or to interface with public and private offices), it was actually used more as a play space. It was "a very powerful medium. Incredible".[212] Indeed, the device was easy to use, the connection was immediate, and it was possible to access numerous thematic areas. Videotel soon became "an orgy of love letters" – as the Uno Mattina TV show moralistically described it in 1989. Once logged on to the chosen page, users were completely anonymous, identified only by a pseudonym (a dark mask), and could give free rein to their imagination.

Helena Velena, soul of Italian counterculture and cyberpunk, singer and activist for transgender rights, sang its praises in *Dal Cybersex al transgender* – which, while now rather naive because it describes obsolete computer technologies, is still an effective

209 Bernice Johnson Reagon, 'Coalition Politics: Turning the Century', in B. Smith (ed.), *Home Girls: A Black Feminist Anthology* (1983), Rutgers University Press, New Brunswick (NJ) and London, 2000, pp. 343–355, here p. 353.

210 Butler, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*.

211 Parinetto, 'L'utopia del diavolo', p. 211, own translation.

212 Helena Velena, *Dal Cybersex al transgender. Tecnologie, identità e politiche di liberazione* (From Cybersex to Transgender. Liberation Technologies, Identity and Policies, 1995), Castelvecchi, Rome 1998, p. 100, own translation.

weapon for identity terrorism and self-dislocation. Almost all the traffic generated by Videotel was linked to erotic and pornographic messages in which users fucked with words. Cybersex was had in these virtual rooms. For Velena, this mode of encounter (and physical proximity) is a practice of imaginative liberation, an "experiment of cultural anthropology on the territory (not just) of one's own body".[213] It is a moment of study, analysis and experimentation of sexual and gender roles-behaviours-preferences. It is "a sort of sociobiological shuttle, where in the absence of ethical-moral-political gravity the 'sexualis persona' [...] of the future could be summed up".[214] Cybersex responds to the logic of the anus: in the world of Videotel, the body was "everybody, everything, everywhere" and could be continually reinvented. Unlike performative activism and social identity, cybersex encourages you to 'have a go' because it allows you to tell the thousand versions of yourself (that you are or would like to be at the same time). In this sense, it is schizophrenic. Above all, Velena continues, cybersex uses technologies to create a network of resources, projects and demands that understand the practice of liberation as a collective 'fictional' exercise: it brings together "a thousand little fish in the sea of the Internet, to create a big virtual fish that can stop the shark of the Norm".[215] Cybersex is not transparent. On the contrary, it is cultural and semiotic guerrilla warfare that arms/loves bodies and transfigures them "between the possible and the improbable, the desirable and the already realisable".[216] As a dis-identitary practice, it is '*muscolessa*'.

We see the collective body, its bone structure and muscle fibres. The connective tissue, the bundles of nerves, the polymorphous and prolific organs are our bodies, our subaltern, dissident, militarised, violent, fake and mutually supportive bodies. Mutual solidarity is absorbed by the rhetoric of the self that commodifies the acceptance of non-conforming bodies – fat, trans, queer, disabled – to the aesthetic-functional standards of hetero-patriarchal and capitalist society through processes of sexualisation or victimisation, and subsequent consent management. Thus, your body (and image) is put back together and joins the community through your exclusivity and brand appeal. Can we imagine a different collective fabric?

TOMBOYS DON'T CRY (TBD'C) is a queer platform for creatures of any gender that has been experimenting with the collective body beneath its skin, like blood in its veins, since 2011. Solidarity, physical and bodily dislocation, urban guerrilla warfare, collective and widespread eroticisation are not just suggestions but – always from the perspective of a not-yet-here – define the blurred, opaque and dark boundaries of the body they present.

TOMBOY'S DON'T CRY – ARCHIVIO
TOMBOY'S DON'T CRY

Fig. p. 198
Soundcheck by musician ANDREA (Andrea Noce), TBD'C in collaboration with Key Lime High, Toilet Club, Milan, 2011
Fig. p. 199
Text that appeared on the window of the space where the TBD'C New Year's Eve party was held for Bestie Preziose, Fantasticdyke, Wondergay, Absolute Beginners & Girls Like You, Medionauta, Milan, 2011/2012
Fig. p. 200
Tattooed hand of Matteo Munster Mena with sculpture for palm reading, during *Nail Bar*, a performative moment by TBD'C dedicated to informal and brutalist nail decoration, aimed at the lesbian and queer community, Mono Bar, Milan, 2012 (thanks to Matteo Munster Mena)
Fig. p. 201
Catena (Chain), Adele H, Tzaziky & Crack and S/HE pose in the closing credits of Fatima Al Qadiri's video show "Genre-Specific Xperience", Milan, 2012
Fig. p. 202
Adele H and Zoe De Luca during a TBD'C evening, Love, Milan, 2014
Fig. p. 203
Gathering around the LGBTQAIXYZ banner, as a form of autonomous and unofficial participation by TBD'C in Milano Pride (whose methods, ethics and objectives in the organisation of the event are not shared), 2016
Fig. p. 204
Practice of illegal urban spray writing. The phrase (repeated occasionally) refers to that marginal attitude that often spurs one to step outside one's comfort zone to deal with other worlds and

213 Ibid., p. 112, own translation.
214 Ibid., p. 111, own translation.
215 Ibid., p. 117, own translation.
216 Ibid., p. 191, own translation.

other stories, Milan, 2018
Fig. p. 205
TBD'C logo, series of T-shirts, stickers and skin stamp as access to the club, 2018
Fig. p. 206
Image for the mixtape by Ashasha and Tzaziky & Crack on occasion of the collaboration with "Cruising Pavilion" curated by Pierre-Alexandre Mateos, Rasmus Myrup, Octave Perrault and Charles Teyssou, 16. International Architecture Exhibition, Spazio Punch, Venice, 2018 (thanks to Enrica Cavarzan)
Fig. p. 207
Image for the sound performance *Pleasure and Deficit* by Tzaziky & Crack, part of the DEMIMMONDE project, curated by Federica Buzzi, Hectolitre, Brussels, 2019
Fig. p. 208
Banner used for TBD'C's autonomous and unofficial participation in Milano Pride. It was hung immediately after the event in the place where the evening event of the same name took place with DJ sets by Alieni, Ashasha, Petra, Tzaziky & Crack and a live performance by Miragal, an Italian musician of Moroccan origin. *Cruising Utopia* pays tribute to the title of the book written in 2009 by Cuban/US queer theorist José Esteban Muñoz (1967–2013). LUMe – Laboratorio Universitario Metropolitano – occupied, Milan, 2019
Fig. p. 209
Cruising Utopia, detail of the after Pride curated by TBD'C with DJ sets by Alieni, Ashasha, Petra, Tzaziky & Crack and the live performance of Miragal, an Italian musician of Moroccan origin. LUMe – Laboratorio Universitario Metropolitano – occupied, Milan, 2019 (thanks to Petra Rocca)
Fig. p. 210
Cruising Utopia, detail of the after Pride curated by TBD'C. LUMe – Laboratorio Universitario Metropolitano – occupied, Milan, 2019 (thanks to Antonio Barletta)
Fig. p. 211
Cruising Utopia, detail of the after Pride curated by TBD'C. LUMe – Laboratorio Universitario Metropolitano – occupied, Milan, 2019 (thanks to Sonia Garcia)
Fig. p. 212 First issue of the *Lesbica Enigmistica* zine which, in a playful and participatory way, aims to investigate the history, anecdotes, clichés and nuances of lesbian+ culture. A5, 24 pp., 100 copies, 2019
Fig. p. 213
Sticker to communicate a desire for proximity and sharing in the dark, outside of the digital dimension, whether it be a place for explicit physical encounters, or a cinema, or simply a dark room where something can be developed. Outdoor vinyl, 7 × 21 cm, 200 copies, 2019
Figs. pp. 214–215
Getting ready for the autonomous and unofficial participation in Milano Pride, 2019 (thanks to Giulia Tognon)
Fig. p. 216
Interpretation of one of the statues of the Gaité Lyrique, during the Loud & Proud queer festival – curated by Fanny Coral, Alexandre Gaulmin, Anne Pauly, Benoît Rousseau – where TBD'C was invited to participate with the performative event *Nail Bar*, *BAFFALO* hacking apparel and *Lesbica Enigmistica* zine, Paris, 2019 (thanks to Giulia Tognon)
Fig. p. 217
Acid Tears, decorated sign for the *BAFFALO* exhibition for TBD'C's hacking apparel, with DJ set Boiler Basement by Petra and Tzaziky & Crack, EU~EU, Milan, 2020 (thanks to Natália Trejbalová and Nobile)
Fig. p. 218
1994, image from the hacking Look Book for the fictitious clothing line *BAFFALO* – a fusion of the expression '*baffa*', an informal way of indicating a lesbian creature, and 'Buffalo', a style created in 1980s London by Ray Petri. Photo by Ilenia Arosio, 2016 (thanks to Zara and Aziza Vasco)
Fig. p. 219
Jeans #1, image from the hacking Look Book for the fictitious clothing line *BAFFALO* – a fusion of the expression '*baffa*', an informal way of indicating a lesbian creature, and 'Buffalo', a style created in 1980s London by Ray Petri. Photo by Ilenia Arosio, 2016 (thanks to Zara and Aziza Vasco)
Fig. p. 220
Moschettone, image from the hacking Look Book for the fictitious clothing line *BAFFALO* – a fusion of the expression '*baffa*', an informal way of indicating a lesbian creature, and 'Buffalo', a style created in 1980s London by Ray Petri. Photo by Ilenia Arosio, 2016 (thanks to Zara and Aziza Vasco)
Fig. p. 221
DJ Cherry B Diamond's nails decorated during one of the *Nail Bar* sessions, Loud & Proud queer festival, Gaité Lyrique, Paris, 2019
Figs. pp. 222–224
Nails decorated during *Nail Bar*, Loud & Proud queer festival, Gaité Lyrique, Paris, 2019

TBD'C arm their artistic practice intersectionally, making it subversive; they are ungraspable, unforeseeable and changeant. As flexible as membranes, they dilate and connect to accommodate new limbs, hearts, brains and livers, fluidifying the parts of which they are composed. Solidarity, (anal) openness is their connective tissue and code of resistance/existence.

TBD'C acts as a terrorist. The club, as a real space of liquid proximity and a metaphor for voiced and visual connection, is the political somatheque in which their dis-identified flesh fucks. *Nail Bar*, a project inaugurated in 2012 and hosted in different contexts (clubs, festivals and venues), is a safe place where participants take care of each other by painting and decorating their nails. Interdependence and mutual solidarity are given through proximity and contact, intimacy moves on the hard and reflecting surface of nails which are possible genderless erogenous zones, spaces of dispossession, new anuses shared by all bodies. This care is DIY, amateurish and for this reason it is shared and inclusive, a

subversive effort: it is degenitalised sex – flesh touches flesh and bodies intersect. To the cry of "Le ragazze di periferia sono il futuro!" (Suburban girls are the future!),[217] new bio-geographies are defined through the gestures and language of saliva, sweat and tears. A 'pluriphonic buzz' combines electronics, deep bass and indistinct voices in a semantic, illogical and necessarily disorganised language. The collective body that is already here, 'now', cruises among the body hair, tattoos, hard nipples and wet armpits.

BLOOD AND SUN

Our utopia is ideology.

In his project to revise the Marxist system, Antonio Gramsci[218] argued that ideologies are the ground on which we move and, therefore, precede our choices, behaviours and actions. A utopian ideology is the blood in the veins of the collective body, the engine that mobilises and enlivens it, the horizon of polymorphous possibilities extended in a disjointed time.

In the crowd we spotted the Pervert, violent, disorganised and dis-identified. We licked his visible scars. He took us by the hand and showed us the counter-attack, based on pleasures, desires and perversions. *He* made us a collective body: desiring, wandering, erotic, terrorist and sexual, suggesting how we could get out of the *büs* and whispering that we should become the sun. In the opening of *The Solar Anus*, Bataille writes "I am the sun";[219] in the verb 'to be' he compresses all the amorous frenzy and volcanic eruption that disrupt the subject.

And so, we are the sun.

In the city I imagine we are nothing but a collective body. What did we decide to leave behind?

In the city we imagine the squares are open theatres and the street is public property. In the city we imagine we are not authors, we are generous gestures. We don't need to hold any posture.

In the city I imagine, Red is the end, an end that gives meaning to everything. In the city I imagine, poppies and tulips surrounded the city. To remember those who are not with us anymore.

I'll see you there
where humidity is harvested in the realm of the sensible
united in our chants and tears
everybody everything everywhere
I lend you my shoulder to cry on
a whole world in between contact and touch
you are the core of my spine.[220]

Il Colorificio

217 TBD'C writes the slogan illegally on the facades of buildings. It refers to that attitude of being on the edge that spurs you to step outside your comfort zone to discover other stories. It first appeared in 2018 in Milan.

218 See Antonio Gramsci, *Prison Notebooks* (1948–1951), English trans. by J. Buttigieg, Columbia University Press, New York 2011.

219 Bataille, *The Solar Anus*.

220 The words are taken from the script of *The City We Imagine* (2021), the work of Giulia Crispiani and Golrokh Nafisi. The work was devised for the 2021 edition of Live Works and presented in July 2021 at the Live Works Summit in Centrale Fies, Dro.

CODA

SYMPOSIUM – THE SAINTLY HYPOCHONDRIAC
The School of the End of Time

The *Symposium* is a theatrical *dispositif* designed to invoke a place from the past: the lecture hall of the Paris 8 University where Gilles Deleuze held his lectures in the 1970s and '80s. This space is revived and inhabited by those who take part in the *Symposium*, becoming a perimeter within which people, speeches and bodies belonging to periods of time and places that may be very far apart can manifest themselves. Through the collective reading of a theatrical score composed of the words of different characters, the *Symposium* involves the repetition and transformation of a series of dialogues and statements, becoming the site of a ritual through which thought can be shared and embodied. The figures that inhabit the *Symposium* are real authors and fictitious characters, phantasmal presences and ecstatic bodies, invited to give a voice to missed dialogues and embody encounters that never took place.

The event from which the *Symposium* takes its cue is a seminar on hypochondria that Deleuze wanted to hold but never had the time to organise. The missed symposium would have attempted to rehabilitate hypochondria from the traditional clinical evaluation that describes it as a 'defect' condition, to focus on how it can instead be read as an intensified form of perception: according to Deleuze, it is 'normal' life that prescribes the filtration and numbing of the flow of micro-perceptions that the person defined as a hypochondriac has the capacity to experience. Starting from hypochondria as a clearer and more violent form of presence, the *Symposium* welcomes reflections and experiments that identify the body as the meeting place of a field of human and non-human forces, and somatic practices as a tool for the production of new forms of collective knowledge, posture and attention.

CHARACTERS

Alex (moderator): She moderates the discussion, space and time as they overlap and coagulate. She is ninety-five years old, nobody knows where she comes from or what her real name is. After a career as an opera singer in Athens and Tunis, she became the only woman to attain the title of lama in Tibetan Buddhism with the name of Yeshe Tome, Lamp of Wisdom. A former pupil of Madame Blavatsky, she conceives the world from the concept of 'pure movement', a very fast concatenation of flashes (*tsul*) giving rise to the objects that make it up. Over the years she has specialised in the occult sciences, practising extreme hermitage on the Tibetan plateau where she learned the technique of *tummo*, which mobilises internal energy capable of generating heat. The last time she will renew her passport she will be one hundred years old.

Simon: Simone Weil is fourteen years old and in the midst of her first existential crisis. She claims to have been poisoned as a child, and that this has made her 'in need of a total makeover'. She dresses in men's clothes, smokes and calls herself Simon. She is mysophobic and in delicate health. She reads ancient Greek and Sanskrit fluently, supports workers' struggles and has been a declared Bolshevik since the age of ten. She is called 'the red virgin' and 'the Martian'. At thirty-four she will die from a self-imposed fast, or "devoured by God" as some have suggested. Chris Kraus will use her as her alter ego in the book *Aliens & Anorexia*.

Gilles: Gilles Deleuze is forty-eight years old and has just finished writing *Anti-Oedipus* together with the French psychoanalyst Félix Guattari. He cannot stand Cartesian dualism, professes continuous becoming and has a strong sympathy for hypochondria. From an early age he has suffered from respiratory disorders. His fingernails are incredibly long, to the point of curling at the tip. At the age of seventy, no longer able to bear his physiological deterioration caused by a lung disease, he will jump from the window of his house in Paris.

Claire: Claire Parnet is a journalist and also writes for television. She is the exact same age as Gilles was when they wrote *Dialogues* together. Claire's body contains many bodies, and her voice contains all of the voices of those with whom Gilles has written or who have written about him: Aaron, Félix, Deborah, Bob, Carmelo, Giorgio, Antonella... That is why, on this occasion, she will always speak in the plural.

William: William Burroughs is thirty-six years old and he will remain addicted to heroin to the end of his days. His main concerns include magic, which he practises daily by cultivating various clairvoyance techniques, magnetism and influence over external events, including Playback, a jinxing technique, which he applies personally against the Moka Bar in London and the church of Scientology. He is currently asleep in a chair, wearing sunglasses, and will shortly leave for Mexico City where he will shoot his wife, Joan Vollmer, while trying to mimic the episode of William Tell and the apple.

Mickey: Mickey Sachs writes television scripts for a living and is obsessed with the idea that he has an incurable disease. His hypochondria leads him to a deeper understanding of the meaning of existence and to finding a new love.

Dr Wilkes: He is a doctor. That's all we know about him.

Dr Abel: He is Mickey's family doctor and over the years has become familiar with the hypochondria that riddles Mickey's whole family.

Chorus: The chorus is a polyphonic body situated between the different spaces and multiple times of the symposium, amplifying and multiplying the voices that traverse it according to the urgency of the group in that moment.

RITUAL OF INVOCATION:
the space calls another space, bodies call other bodies

Chorus: Entendez. *Udite*. Hear. *Hört mal*.

Greenish linoleum corridors, neon lights, noticeboards along the walls. Paris 8 University still in its location in Vincennes, before knowledge was dismembered and scattered from one end of the Paris city map to the other. Formica desks, a green enamelled steel blackboard, the crowd dense and curious around a small group of people standing in the middle of the room. This is Gilles Deleuze's classroom. You can glimpse him in the midst of the forest of heads, smoking, adding smoke to the already dense cloud of other people's cigarettes.

The School of the End of Time: What we are about to do today is an exercise in teleplasty.
Spaces, bodies and times will be repeated and overlapped.

The spaces we will evoke exist on numerous time scales. We are already wearing the bodies we are going to inhabit.

Silence.

Close your eyes.
Now concentrate.

TUNING EXERCISES:
[The individuals present perform a choreographic initiation ritual]

Alex: Welcome everybody, it is with great pleasure that I open this event dedicated to the topic of hypochondria. I am very happy to have with me some dear colleagues who have chosen to propel today's discussion and take part in this special meeting on hypochondria, which was intensely desired by Gilles. One premise I would like to make is that this symposium does not work with binary machines: question-answer, masculine-feminine, human-animal, etc. This could be what a conversation is – simply the outline of a becoming. Having a bag into which I put everything I encounter, provided that I am also put into that bag. Finding, encountering and stealing instead of regulating, recognising and judging.

Claire: Questions are *fabrications*, they are invented, like anything else. If you aren't allowed to invent your questions, with elements from all over the place, if people 'put' them to you, you don't have much to say. Today we have new ways of reading, and perhaps of writing. This is how we want to read: all mistranslations are good – so long as they are not interpretations, but relate to the use of the book: so long as they multiply its use, create yet another language inside its language. My starting point will be this: hypochondria is not so much a sickness, and especially not the 'imaginary malady' it is often made out to be, but rather a strange kind of attention, a heightened form of perception. Hypochondriacs are people who see what they should not see and feel what they should not feel. They sense, for example, the microscopic deaths of thousands of individual cells, or conceive a completely different arrangement of the organs...

Alex: Now, the point is not to romanticise a serious illness, but to call into question the medicalisation of what we might define to be a radical form of attention. We might speak of a political function of hypochondria.

Claire: Hypochondriacs are closer to the raw stuff of experience, more *malades originaires* than *malades imaginaires*. Instead of hypochondria being a defect or malfunctioning of the senses, it's 'normal' life that is based on a filtration and numbing of the flux of micro-perceptions that hypochondriacs feel too acutely and know all too well. Gilles' special sympathy for this condition stems from what he sees as its unique combination of forces, a frailty and vulnerability that is not only a weakness, a diminishment of the body's powers of action, but also the possibility of something unprecedented: a greater, more violent and more original *sensorium*, "new possibilities of life".

Alex: In the hypochondriac subject, suffering is less likely to be captured by systems of representation, less corrupted by dreams and fantasies, and closer to the beating heart of reality: desire or enjoyment.

Simon: Attention is *always* bound up with desire. Not with the will but with desire – or more exactly, with consent and generosity. Attention is emptying

the body, generously pouring its energy onto something else. We release energy into ourselves, but that energy constantly reattaches itself to us. How are we to liberate it entirely? We have to *desire* it to happen – to desire it truly, but simply desire it, not try to accomplish it.

Gilles: It's not desire but at the same time it's precisely that. It isn't a notion or a concept at all, but a practice, a set of practices. You never reach the Organ-less Body, you can't, you're forever about to reach it, it's a limit. People ask, so what is this Organ-less Body? But you *are already* on it, scurrying like vermin, groping like a blind person, or running like a lunatic: desert traveller and nomad of the steppes. We sleep on it, in the exact same way as we fight in our waking lives – we fight and are fought over – we seek our place, experience untold happiness and fabulous defeats; we penetrate and are penetrated on it: we love on it.

Chorus: Like a pack of howling wolves
Coming down from the highlands
Or a swarm of bees
Fierce devourers of fragrant petals

Alex: The Organ-less Body is a ghost that inhabits us collectively, discontinuously. Sometimes we seem to feel it coming; it manifests itself in a subtle way, but at some point, a new, unknown and slightly scary map becomes clear.

Simon: Only by the supernatural working of grace can a soul pass through its own annihilation to the place where alone it can get the sort of attention which can open to truth and affliction. A single moment of true suffering instantly connects you with all the suffering in the world, and you can feel the suffering of all the other bodies inhabiting your own body. The name of this intense, pure, disinterested, gratuitous, generous attention is love. But if you don't know the boundaries between your body and the other bodies, if you end up losing yourself in what you are feeling, that's a state that comes very close to madness.

Gilles: Vibrations, rotations, vortices, gravitations, dances and leaps which directly touch the mind. *Another race of vibrations, / The sea of the simulation.*

Chorus: Inneres Auge, das innere Auge
What does your body say about your soul?

Alex: Now let's turn our attention to another place, another context, a promontory from which we can observe the prodigal exuberance of hypochondriac hyper-perception. It's Dr Abel's office. Here, bodies are looked at by different eyes, special eyes, which foster a great fantasy about the fate of the bodies themselves, their metamorphoses and future alliances or conflicts. Dr Abel's office is a place of proliferation and multiplication of bodies within bodies, of anarchic and carnal maps.

LET US TAKE THE TIME TO INVOKE THIS SPACE
[Moderator performs invocation ritual]

[The chorus performs a series of shifts in space and vocal rumbling. And then it stops in a precise configuration]

Chorus / Mickey: MMMMhhhhhhhhhMMMMMMMMhhhhhhhhhhhMMMMMMMMhhhhhhhhh

[The chorus channels and impersonates Mickey, sometimes with one voice, sometimes with several voices, sometimes with all voices in unison].

Dr Abel: So, what's the problem this time?

Chorus / Mickey: This time I really think I have something. I mean, I'm absolutely convinced that, you know, I mean, it's not like that adenoidal thing, you know, where I didn't realise I'd had them out...

Dr Abel: [interrupting] You mentioned on the phone that you'd had some dizziness.

Chorus / Mickey: [rubbing his hands nervously on his knees] Yes, a little dizziness, and I think I'm losing my hearing in my right ear (pulling his ears and gesturing)... or my left ear, my, my left... oh, n-n-n-no. No, I'm sorry. It was my right, my right, my right or my left ear.

[Dr Abel chuckles]

Chorus / Mickey: [nodding and gesturing] Now I ca-can't remember.

Dr Abel: Let's take a look. [Dr Abel examines Mickey] Well, I'm sorry to say you have had a significant drop in the high-decibel range of your right ear.

Chorus / Mickey: Really?!

Dr Abel: Have you been exposed to a loud noise recently, or have you had a virus?

Chorus / Mickey: No, I-I've been perfectly healthy.
You know me. I'm always imagining there's something wrong with me...

Dr Abel: When did you first notice this?

Chorus / Mickey: Oh, uh, about a month ago. Wha-what's the matter with me?

Dr Abel: You've had some dizzy spells? [sighing]
What about ringing and buzzing?
Have you noticed any of these symptoms?

Chorus / Mickey: [gesturing] Yes, now that you mention it, I have, uh, buzzing and also ringing.
Um, am I going deaf, or something?

Dr Abel: And it's just in one ear?

Chorus / Mickey: [picking at his fingers] Yes, why? Would it be better, uh, to have problems in both ears?

Dr Abel: I'd like to you have some tests in hospital.

Chorus / Mickey: Hospital? What kind of tests?

Dr Abel: [sighing] Now, don't get alarmed. These are just more sophisticated audiometry tests than I can run here. I mean, it's, it's nothing.

Chorus / Mickey: [gesturing] Well, if it's nothing, then why do I have to go hospital?
I mean, uh, I can hear perfectly well, so I'm, so I'm a little weak on the high decibels. So I, you know, I won't go to the opera anymore.

Dr Abel: There's no reason for panic. I just want to rule out some things.

Chorus / Mickey: Like what?!

Dr. Abel: [shaking his head] It's nothing. Don't you trust me?

[Alex, Gilles and Claire comment in whispers]

Alex: Beckett would have said: the point is not to stop complaining, but rather to complain better; or to make a variation in the manner of *Anti-Oedipus*, "Lament is nothing but a song of life".

Chorus: My soul does not drip honey and sweetness, *happiness and truth*. Lament is a song of life, *happiness and truth*.

Gilles: The intensity of their lamentation is beautiful, sublime.

Claire: A hypochondriac complaining of the tiniest discomforts of his rebel organs is a better model than a neurotic tormented by his dead father's ghost.

Chorus / Mickey: Huh, uh, hello, Dr Wilkes? Dr Wilkes, this is Mickey Sachs. You have a minute? I want to ask you a question.

Dr Wilkes: Sure, Mickey. How are things?

Chorus / Mickey: I-if you have, i-if you have a hearing loss in one ear, and-and it's not from an, uh, a virus or a loud noise or anything, wh-what are the possibilities?

Dr Wilkes: Well, it could be anything. Often it's hereditary. Flu, uh, even a small noise will do it.

Chorus / Mickey: Uh, right, but-but nothing worse?

Dr Wilkes: Well, yes, I guess the, uh, dark side of the spectrum is a brain tumour.

Chorus / Mickey: Really?!

Gilles: Corpus and *Socius*, politics and experimentation. They don't let you experiment in peace. The Organ-less Body: it's already underway the moment the body has had enough of its organs and wants to slough them off, or it loses them. A long procession. The 'hypochondriac body': the organs are destroyed, the damage has already been done, nothing more happens.

Chorus: I no longer have a brain or nerves or a chest or stomach or guts. All I have left is the skin and bones of a disorganised body. *Happiness and truth.*
Simon: The feeling that your head is exploding, the feeling that your skull

is being lifted off, exploding, the feeling that your spinal cord is being compressed into your brain, the feeling that your brain is shrivelling up, the feeling that you are in a continuous, imperceptible current that is dragging you away, the feeling that your soul is pissing out of your body, like when you can't hold your bladder... If the 'self' is the only thing we really possess, we have to destroy it. We must use the self to destroy the 'self'.

William: [suddenly stands up and exclaims] The human body is scandalously inefficient. Instead of one mouth and one anus, why not have one all-purpose hole for eating and expelling? We could plug up the nose and mouth, fill the stomach, and drill an air hole directly into the lungs where it should have been from the start...

Gilles: Why such a dreary parade of sucked-dry, catatonic, vitrified, sewn-up bodies, when the Organ-less Body is also full of gaiety, ecstasy and dance? So why these examples, why do we have to start from there?

Simon: As Japanese dancer and choreographer, and founder of Butoh, Tatsumi Hijikata once said, when you dance you must be aware of the corpse you're always dragging along with you.

William: Did I ever tell you about the man who taught his bum to talk? His whole abdomen would move up and down, you know, farting out words. I've never heard anything like it. His bottom had a kind of visceral frequency. It would get you in the nether regions as if you had to go to the toilet. You know, when the old colon nudges you and you feel something cold inside, and you know you just have to go? Well, this way of talking used to get you there, a thick, bubbling, stagnant sound, a sound you could smell.

Gilles: Is it really so sad and dangerous to be fed up with seeing with your eyes, breathing with your lungs, swallowing with your mouth, talking with your tongue, thinking with your brain, having an anus and larynx, head and legs? Why not walk on your head, sing with your sinuses, see through your skin, breathe with your belly: the simple Thing, the Entity, the full Body, the stationary Voyage, Anorexia, cutaneous Vision, Yoga, Krishna, Love, Experimentation.

William: [stands up changing the tone of his voice, as if he was going to tell a fairy tale or an ancient legend] After a while the bottom started to talk by itself. Then it developed little bent rough hooks like teeth and began to eat. Then a window opened in the trousers and it began to speak in the street, shouting that it wanted equal rights. It got drunk, too, and when it was drunk it would get hysterical, saying that no one loved it. Eventually it started talking all day and all night, and from several blocks away you could hear the guy shouting at it to shut up and hitting it with his fist, but nothing helped and his bottom would tell him: "You're the one who'll shut up in the end. Not me. Because we don't need you around here anymore."

Gilles: Where psychoanalysis says, "Stop, find yourself again", we should say instead "Let's go further still, we haven't found our Organ-less Body yet, we haven't sufficiently dismantled our self". Substitute forgetting for anamnesis, experimentation for interpretation. Find your organ-less body. Find out how to make it. It's a question of life and death, youth and old age, sadness and joy. It's where everything played out.

Alex: In the final phase of hypochondria all the organs have been violently

expelled from the body, as with a coitus or a sneeze. Attention has passed over its highest peak and detached itself from the ground: it is 'ek-static', out of itself, already so far away that it includes everything else. What we loosely call a 'body' – because we only have inexact words to try to describe something exactly – is revealed for what it is: a thin hairy membrane stretching as far as the eye can see, containing a crowded mass of other bodies, an endless series of suffering, desiring and dancing Organ-less Bodies.

Claire: Bodies... but qualities are also bodies, breaths and souls are bodies, actions and passions themselves are bodies. Everything is made up of bodies: bodies interpenetrate, force each other, poison each other, creep into each other, withdraw, strengthen or destroy each other, as fire penetrates iron and makes it red, as the carnivore devours its prey, as the lover enters the beloved. There is flesh in bread, and bread in plants; these bodies and many others enter all bodies, by hidden channels, and evaporate together... Thyestes's terrible feast, incestuous and devouring, illnesses which feed from our thighs, so many bodies which grow in our own.

Gilles: There may be a desert of the hypochondriac body, a steppe of the anorexic body, a capital of the paranoid body: these aren't metaphors between societies and organisms, but organ-less collectives which come to be in a people, a society, a set of surroundings or an 'ego'. History is constantly being remade by each one of us, on our own body. Which famous person would you like to have been, which period would you like to have lived in? And if you were a plant, or a landscape? But you're all this already, your mistake is simply in the answers. You're always an assemblage for an abstract machine, made elsewhere in other assemblages. You're always in the middle of something; plant, animal or landscape. We know our relatives and associates, but never our neighbours who might be from another planet, who are *always* from another planet. Only neighbours matter.
History is an introduction to delirium, but, reciprocally, delirium is the only introduction to history.

[Outside the window a band can be heard getting nearer; it's actually a symphony orchestra that happened to be passing by. A magnificent and at the same time frenetic music pervades the space. It sounds like a contemporary song but the tune is familiar, perhaps in truth it's a very ancient melody. Gilles stops talking. Alex disappears, no one knows where she's gone. All the participants in the symposium start to dance]

THE END

The dialogues of *Symposium – The Saintly Hypochondriac* are freely adapted from text fragments of the following works:

Franco Battiato, Manlio Sgalambro, *Inneres Auge*, Universal, Milan 2009
Franco Battiato, Manlio Sgalambro, *Ecco com'è che va il mondo*, Polygram, Amsterdam 1996
Franco Battiato, *No Time No Space*, EMI, Milan 1985
William Burroughs, *Naked Lunch* (1959), Penguin Classics, London 2015
Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Éditions Flammarion, Paris 1996
Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'anti-Oedipe*, Les Éditions de Minuit, Paris 1972
Chris Kraus, *Aliens & Anorexia*, Semiotext(e), Los Angeles 2000
André Lepecki, *Teleplastic Abduction: Subjectivity in the Age of ART, or Delirium for Psychoanalysis: Commentary on Simon's "Spoken Through Desire"*, New York University, New York 2013
Ulrike Meinhof, *Textes des prisonniers de la "Fraction Armée Rouge" et dernières lettres d'Ulrike Meinhof*, François Maspero, Paris 1977
Friedrich Nietzsche, *Thus spoke Zarathustra* (1885), Penguin Books, London 1974
Aaron Schuster, *The Trouble with Pleasure: Deleuze and Psychoanalysis*, MIT Press, Cambridge (MA) 2016
Simone Weil, *Leçons de philosophie*, Librairie Plon, Paris 1959
Simone Weil, *La connaissance surnaturelle*, Gallimard, Paris 1950
Hannah and Her Sisters (1986), dir. Woody Allen, Onion Pictures, USA, 1.47"

BIBLIOGRAPHY

Hannah Arendt, *The Human Condition* (1958), University of Chicago Press, Chicago 1998
Antonin Artaud, *Projet de lettre à Georges Le Breton*, in Œuvres complètes, vol. XI, Gallimard, Paris 1956
John Langshaw Austin, *How to Do Things With Words*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1962
Georges Bataille, *The Solar Anus* (1931), English trans. by J. Rotschild, Canongate Books, Edinburgh 2010
Lorenzo Bernini, *Le teorie queer. Un'introduzione*, Mimesis, Milan 2017
Lorenzo Bernini, *Il sessuale politico. Freud con Marx, Fanon, Foucault* (The Political Sexual. Freud with Marx, Fanon, Foucault), Edizioni ETS, Pisa 2019
Rachele Borghi, *Decolonialità e privilegio. Pratiche femministe e critica al sistema-mondo* (De-colonialism and Privilege. Feminist Practices and Criticism of the World System), Meltemi, Milan 2020
William Burroughs, *The Job: Interviews with William S. Burroughs*, with D. Odier, Penguin, London 2008
David Burrows, Simon O'Sullivan, *Fictioning. The Myth-Functions of Contemporary Art and Philosophy*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2019
Judith Butler, *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London 1990
Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, New York 1993
Judith Butler, *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2015
Achille Giovanni Cagna, *Alpinisti ciabattoni* (Shuffling Alpinists), Giuseppe Galli Libraio Editore, Milan 1888
Adriana Cavarero et al., *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale* (Diotima. The Thinking of Sexual Difference), La Tartaruga, Milan 1987
Adriana Cavarero, *Stately Bodies: Literature, Philosophy, and the Question of Gender* (1995), English trans. by R. De Lucca and D. Shemek, University of Michigan Press, Ann Arbour (MI) 2002
Adriana Cavarero, *Inclinations: A Critique of Rectitude* (2004), English trans. by A. Minervini and A. Sitze, Stanford University Press, Stanford (CA) 2016
Adriana Cavarero, *Surging Democracy: Notes on Hannah Arendt's Political Thought* (2019), English trans. by M. Gervase, Stanford University Press, Stanford (CA) 2021
"Nostra Signora dei fiori" theatre collective, *La traviata norma ovvero: vaffanculo... ebbene si!* (Norms Led Astray, Or: Fuck Off... Well, Yes!'), L'Erba Voglio, Milan 1977
Combahee River Collective, *6, 7, 8... Eleven Black Women. Why Did They Die?*, Red Sun Press, Boston 1979
Teresa De Lauretis, *Freud's Drive. Psychoanalysis, Literature and Film*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2008
Gilles Deleuze, *Foucault* (1986), English trans. by S. Hand, University of Minnesota Press, Minneapolis (MN) 1988
Gilles Deleuze, *The Fold. Leibniz and the Baroque* (1988), English trans. by T. Conley, University of Minnesota Press, Minneapolis (MN) 1993
Gilles Deleuze, 'To Have Done with Judgement' (1993), in *Essays Critical and Clinical*, English trans. by D.W. Smith and M.A. Greco, University of Minnesota Press, Minneapolis (MN) 1997
Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalism and Schizophrenia* (1972), vol. I of *Anti-Oedipus*, English trans. by R. Hurley, M. Seem and H.R. Lane, Viking Press, New York 1977
Gilles Deleuze, Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, vol. II of *Capitalism and Schizophrenia* (1980), English trans. by B. Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis (MN) 1987
De' Liguori, *Istitutio catechistica, De sexto praecepto: Non moechaberis*, in *Opere*, vol. VII,

Turin 1887
Anna Dević, 'Bones, Muscles, and Connective Tissue. Tales of Collectivity', in *e-flux Journal*, no. 119, 2021
Elsa Dorlin, *Se défendre - Une philosophie de la violence*, Zones, Paris 2017
Lucia Egaña Rojas, Miriam Solá, 'Hacking the Body. A Transfeminist War Machine', *TSQ: Transgender Studies Quarterly*, vols. 1–2, no. 3, pp. 74–80
Konstantinos Eleftheriadis, 'Politica performativa e identità queer nello spazio pubblico. La Slutwalk romana del 2013' (Performative Politics and Queer Identity in the Street. The Roman Slutwalk of 2013), in M. Prearo (ed.), *Politiche dell'orgoglio. Sessualità, soggettività e movimenti sociali*, Edizioni ETS, Pisa 2015, pp. 123–138
Nicola Fantini, Laura Pariani, *Il lago dove nacque Zarathustra. Guida letteraria di Orta* (The Lake Where Zarathustra Was Born. A Literary Guide to Orta), Interlinea, Novara 2018
Ida Faré, Franca Spirito, *Mara e le altre. Le donne e la lotta armata: storie interviste riflessioni* (Mara and the Others. Women and Armed Struggle: Stories Interviews Thoughts), Feltrinelli, Milan 1979
Anne Fausto-Sterling, *Sexing the Body. Gender Politics and the Construction of Sexuality*, Basic Books, New York 2000
Eva Feole, *Corpo a corpo con il linguaggio. Il pensiero e l'opera letteraria di Monique Wittig* (Body to Body with Language. The Thinking and Literary Work of Monique Wittig), ETS Edizioni, Pisa 2020
Antonia Anna Ferrante, *Pelle queer e maschere straight. Il regime di visibilità omonormativo oltre la televisione* (Queer Skin and Straight Masks. The Homonormative Regime of Visibility Beyond Television), Mimesis Edizioni, Milan-Udine 2019
Valentine aka Fluida Wolf, *Postporno. Corpi liberi di sperimentare per sovvertire gli immaginari sessuali* (Post-porn. Bodies Free to Experiment to Subvert Imagined Sexual Scenarios), Eris, Turin 2020
Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (1966), Pantheon Books, New York 1971
Michel Foucault, 'Utopian Body' (1966), English trans. by L. Allais in Caroline A. Jones (ed.), *Sensorium. Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*, MIT Press, Cambridge (MA) 2009
Michel Foucault, 'Of Other Spaces' (1967), English trans. by J. Miskowiec, in *Architecture / Mouvement / Continuité*, October 1984
Michel Foucault, *Psychiatric Power: Lectures at the College de France 1973-1974* (1974), English trans. by G. Burchell, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2006
Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* (1975), English trans. by A. Sheridan, Pantheon Books, New York 1977
Michel Foucault, *The History of Sexuality* (1976), English trans. by R. Hurley, Pantheon Books, New York 1978
Michel Foucault, 'The Gay Science' (1978), English trans. by N. Morar, D.W. Smith, Critical Inquiry, vol. 37, no. 3 (Spring 2011), pp. 385–403
Sigmund Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality* (1905), English trans. by J. Strachey, Imago Publishing, London 1949
Sigmund Freud, 'Charakter und Analerotik' (1908), in *Gesammelte Werke*, Imago, London 1940–68
Sigmund Freud, *Civilisation and Its Discontents* (1930), English trans. by D. McLintock, Penguin, London 2002
May Friedman, Andrea O'Reilly, Erika Jane Scholz, Alyssa Teekah, *This is What a Feminist Slut Looks Like. Perspectives on the SlutWalk Movement*, Demeter Press, Ontario 2015
Édouard Glissant, *Poetics of Relation*, Michigan Press, Ann Arbour (MI) 1990
Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday, New York 1959
Antonio Gramsci, *Prison Notebooks* (1948–1951), English trans. by J. Buttigieg, Columbia University Press, New York 2011
Tim Gregory, Astrid Lorange, 'Teaching Post-Pornography', *Cultural Studies Review*, vol. 1, no. 24, 2018, pp. 137–149

Luciano Gruppi, 'Sesso e società' (Sex and Society), in G. Berlinguer et al., *Sesso e società*, Editori Riuniti, Rome 1976, pp. 320–321
Francesco Maria Guaccio, *Compendium Maleficarum* (1608), English trans. by M. Summers, Dover Publications, London 1988
Félix Guattari, *Soft Subversion*, S. Lotringer (ed.), English trans. by D. Sweet and C. Wiener, Semiotext(e), New York 1996
Byung-Chul Han, *The Transparency Society*, Stanford University Press, Stanford (CA) 2012
Donna Haraway, *Primate Visions: Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*, Routledge, New York 1990
Donna Haraway, 'A Cyborg Manifesto' (1985), in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature,* Routledge, New York 1991, pp. 149–181
Michael Hardt, Toni Negri, *Multitude. War and Democracy in the Age of Empire*, Penguin, New York 2004
Guy Hocquenghem, *Homosexual Desire* (1972), English trans. by D. Dangoor, Duke University Press, Durham (NC) 1993
Guido Liguori, 'Subalterno e subalterni nei *Quaderni del carcere*' (Subaltern and Subalterns in *Quaderni del carcere*), *International Gramsci Journal*, vol. 1, no. 2, 2016, pp. 89–125
Carla Lonzi, 'La donna clitoridea e la donna vaginale' (The Clitoral and the Vaginal Woman), in *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale. E altri scritti*, Scritti di rivolta femminile 1, 2, 3, Milan 1974, pp. 77–140
Bernadette Majorana, 'Lingua e stile nella predicazione dei gesuiti in Italia' (Language and Style in Jesuit Preaching in Italy), *Mélanges de la Casa Velasquez*, J.C. Estenssoro, C. Itier (eds.), vol. 1, no. 45, 2015
Porpora Marcasciano, *L'aurora delle trans cattive. Storie, sguardi e vissuti della mia generazione transgender* (The Aura of 'Bad' Transsexuals. Stories, Overviews and Experiences of My Transgender Generation), Alegre, Rome 2018
Herbert Marcuse, *One-dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Beacon Press, Boston (MA) 1964
MariaBasura, *Fuck the Fascism, Pornoterrorismo e pornovandalismo nel mondo* (Fuck the Fascism. Porno-terrorism and Porno-vandalism around the World), Malatempora, Rome 2018
Carlos Marighella, *Mini Manual of the Urban Guerrilla* (1969), Pattern Books, Russia 2021
Shaka McGlotten, 'Black Data Against the Hegemony of the Transparent', in *Feminist and Queer Approaches to Technoscience*, seminar held at the University of Toronto, 13 February 2014
Jules Michelet, *Satanism and Witchcraft* (1862), English trans. by L.J. Teotter, London 1863
Mario Mieli, *Towards a Gay Communism: Elements of a Homosexual Critique* (1977), English trans. by D. Fernbach, Pluto Press, London 2018
Mario Mieli, *Il risveglio dei Faraoni* (The Awakening of the Pharaohs), Cooperativa Colibri, Milan 1994
Mario Mieli, *E adesso* (And Now), S. De Laude (ed.), Edizioni Clichy, Florence 2016, p. 120
Mario Mieli, *La Gaia Critica* (A Gay Critique), P. Mieli, M. Prearo (eds), Marsilio, Venice 2019
John Money, John Hampson, Joan Hampson, 'Imprinting and the Establishment of the Gender Role', *Archives of Neurology and Psychiatry*, no. 77, 1957
Gino Montemezzani, *Come stai compagno Mao?* (How Are You, Comrade Mao?), Edizioni LiberEtà, Rome 2006
Antonio Morlacchi, 'La famiglia Morlacchi' (The Morlacchi Family), in immaginariesplorazioni, *Nella tana del drago. Anomalie narrative dal Giambellino*, Agenzia X, Milan 2012, pp. 87–110
Manolo Morlacchi, *La fuga in avanti. La rivoluzione è un fiore che non muore* (The Flight Forwards. Revolution is a Flower That Never Dies, 2007), Agenzia X, Milan 2015
José Esteban Muñoz, 'The White to Be Angry. Vaginal Davis's Terrorist Drag', *Queer Transexions of Race, Nation, and Gender*, nos. 52–53, 1997, pp. 80–103
Toni Negri, *Il dominio e il sabotaggio. Sul metodo marxista della trasformazione sociale* (Dominion and Sabotage. On the Marxist Method of Social Transformation), Feltrinelli, Milan 1978

Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morality* (1887)
Luciano Parinetto, *Corpo e rivoluzione in Marx. Morte Diavolo Analità* (Body and Revolution in Marx. Death Devil Anality, 1977), Mimesis, Milan-Udine, 2015
Luciano Parinetto, 'Extravagante. Sorella morte' (Extravagant. Sister Death), in *Gettare Heidegger*, Mimesis, Milan 2002
Pier Paolo Pasolini, *The Letters of Pier Paolo Pasolini 1940-1954*, vol. I, English trans. by S. Hood, Quartet Books, London 1992
Angela Persici, 'Convitti scuola della Rinascita' (Rinascita School Boarders), in immaginariesplorazioni, *Nella tana del drago. Anomalie narrative dal Giambellino*, pp. 61–73
Marco Philopat, 'L'anomalia del drago' (The Anomaly of the Dragon), in immaginariesplorazioni, *Nella tana del drago. Anomalie narrative dal Giambellino*, pp. 21–30
Paul B. Preciado, *Testo Junkie. Sex, Drugs and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era* (2008), English trans. by B. Benderson, The Feminist Press, New York 2013
Paul B. Preciado, 'Anal Terror' (2009), *Baedan Journal of Queer Time Travel*, vol. 3, Contagion Press Seattle (WA) 2015
Paul B. Preciado, 'Restif de la Bretonne's State Brothel: Sperm, Sovereignty, and Debt in the Eighteenth-Century Utopian Construction of Europe', *South*, no. 6, 2015
Progetto Memoria, *La mappa perduta* (The Lost Map), Sensibili alle Foglie, Rome 1994
Bernice Johnson Reagon, 'Coalition Politics: Turning the Century', in B. Smith (ed.), *Home Girls: A Black Feminist Anthology* (1983), Rutgers University Press, New Brunswick (NJ) and London 2000, pp. 343–355
Wilhelm Reich, *The Sexual Revolution*. *Towards a self-governing character structure* (1936), English trans. by T.P. Wolfe, Vision Press, London 1969
Paolo Segneri, *The Penitent Instructed* (1669), Gale Ecco, 2010
Soccorso Rosso, *Brigate Rosse. Che cosa hanno fatto, che cosa hanno detto, che cosa se ne è detto* (The Red Brigades. What They Have Done and Said, and What Has Been Said about Them), Feltrinelli, Milan 1976
Max Statkiewicz, *Rhapsody of Philosophy: Dialogues with Plato in Contemporary Thought*, Penn State University Press, Penn State University Park (PA) 2009
Giovanni Testori, *Il gran teatro montano. Saggi su Gaudenzio Ferrari* (The Great Mountain Theatre. Essays on Gaudenzio Ferrari, 1965), G. Agosti (ed.), Feltrinelli, Milan 2015
Giovanni Testori, *In Exitu* (1988), Feltrinelli, Milan 2020
Diana J. Torres, *Pornoterrorismo*, Txalaparta, Tafalla 2011
Mario Tronti, *Workers and Capital* (1966), English trans. by D. Broder, Verso Books, London-New York 2019
Helena Velena, *Dal Cybersex al transgender. Tecnologie, identità e politiche di liberazione* (From Cybersex to Transgender. Liberation Technologies, Identity and Policies, 1995), Castelvecchi, Rome 1998
Lou von Salomé, 'Anal und Sexual' (1916)
Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, English trans. by G.E.M. Anscombe, P.M.S. Hacker, J. Schulte, Wiley Blackwell, Hoboken (NJ) 2009
Monique Wittig, 'The Mark of Gender' (1985), in *The Straight Mind and Other Essays*, Harvester Wheatsheaf, New York 1992, pp. 76–89
Frédéric Worms, *La philosophie en France au XX siècle. Moments* (Philosophy in France in the Nineteenth Century. Moments), Gallimard, Paris 2009
Federico Zappino, *Comunismo queer. Note per una sovversione dell'eterosessualità* (Queer Communism. Notes for a Subversion of Heterosexuality), Meltemi, Milan 2019

ACKNOWLEDGEMENTS

This publication would not have been possible without the invaluable contribution of the authors, artists, activists, theorists whose research paths have crossed directly and indirectly with *L'Ano Solare – a year-long programme on sex and self-display*.

We thank Luca Scarlini for teaching us to dance with Diana's sisters in the seduction of darkness.

Lorenzo Bernini for encouraging us not to fear apocalypses, but to desire them.

Mariacarla Molè for leading us into the darkness of the quarry where life, death and love are mixed together.

Jacopo Miliani for urging us to shout, both alone and together, in order to break with the precepts of meaning.

Giovanni Testori for accompanying us in the fog, where we hid and revealed ourselves. We would also like to take this opportunity to thank the staff of Casa Testori and in particular Giuseppe Frangi, Davide Dall'Ombra and Pino Sanzogno, for supporting the research in their archives and allowing the republication of Testori's text on Pasolini's death.

Caterina De Nicola for showing us the possibilities intrinsic in the shattering of language.

Francesco Tola for initiating us into the practice of self-giving, starting from posture.

Giulia Crispiani for arming us with our bodies and leading us into a song of revolution.

Giovanna Maina for freeing female pleasure from patriarchy.

Beatrice Favaretto for revealing the production mechanisms of non-mainstream sex.

Linda Porn Davis and Natalia Cabezas for the fight against patriarchy, colonialism and classism that they carry on in their daily lives. We would not have met them if it were not for the immense generosity and ability of Valentine aka Fluida Wolf both as a bridge between human beings and a guide through post-porn as a practice and profession.

Thanks to Giorgia Ohanesian Nardin for teaching us that body posture is politics. In this regard, we express our heartfelt thanks to Milano Mediterranea – Marta Meroni, Anna Serlenga, Rabii Brahim, Manuel D'Onofrio and all the people who took part in the operational and neighbourhood committees – for involving us in the co-production of the *Anahit* project and starting the Giambellino neighbourhood partnership projects.

Thank you to TOMBOYS DON'T CRY for showing how your collective body arises from community healing practices.

Thanks to The School of the End of TIme – comprising Ambra Pittoni, Paul-Flavien Enriquez-Sarano and Lucrezia Calabrò Visconti – for teaching us how to inhabit collective practices outside space and time.

A heartfelt thank you goes to the institutions and spaces that have supported *L'Ano Solare*, backing its research and hosting the performances.

In addition to the already mentioned Casa Testori and Milano Mediterranea, we would particularly like to thank Palazzo Grassi – Punta della Dogana for backing the project to disguise the Teatrino di Palazzo Grassi as a post-porn cinema.

Thanks to Mohammed Mohammed, of the Frutta e Verdura shop in via Giambellino 67 in Milan for accepting to host Caterina De Nicola's performance.

Thanks to the professionals who collaborated with Il Colorificio during *L'Ano Solare*: graphic designers Samuele Anzellotti and Roberto Vito d'Amico, photographers Claudio Giordano and Elena Radice, and editor Elena D'Angelo. Thanks to Mathieu Lucas for the maps and geographical compasses for these pages.

Thanks to all those who have influenced our reasoning and research over the last three years, including Kathy Acker, altSHIFT, AORTA Films, Antonin Artaud, Ron Athey, Xavier Baert, Georges Bataille, Amber Bemak, Rachele Borghi, Judith Butler, Cade, Margherita "Mara" Cagol, Marc Caro, PaulX Castello, Adriana Cavarero, Shu Lea Cheang, Colectivo CENEX, Silvia De Laude, Teresa de Lauretis, Gilles Deleuze, Elsa Dorlin, Ediyporn, Lucía Egaña Rojas, Michel Foucault, Jean Genet, Abigail Gnash, Nadia Granados, Félix Guattari, Barbara Hammer, Donna Haraway, Guy Hocquenghem, Tessa Hughes-Freeland, Bruce

LaBruce, Del LaGrace Volcano, Carla Lonzi, Porpora Marcasciano, MariaBasura, Dylan Meade, Ulrike Meinhof, Maria/o Mieli, Laura Pariani, Luciano Parinetto, Wong Ping, Linda Porn, Paul B. Preciado, Eric Pussyboy, Joanna Rytel, Lou Salomé, Annie Sprinkle, Diana J. Torres aka Pornoterrorist, Monique Wittig and Federico Zappino.

Thanks to the cultural partners and the people in these institutions who supported us, making the dissemination of this book possible: MACBA in Barcelona, with heartfelt thanks to Pablo Martínez, MAN Museum in Nuoro and its director Luigi Fassi, Casa Testori and association vice president Giuseppe Frangi, Centrala in Birmingham and Alicja Kaczmarek, MZIN in Leipzig and Philipp Neumann.

Thanks to the Axis Axis publishing house and our publishers Achille Filipponi and Matteo Milaneschi for their excellent work and enormous patience with the group of disorganised bodies that make up Il Colorificio.

Thanks to our families, partners, friends and lovers who have supported and encouraged us, and who have thought with us. A heartfelt thanks to Pietro Follini and his father Francesco Follini, who since 1952 has worked at Colorificio Giambellino, once a paint shop and today an outpost for an army of desiring bodies.

L’Ano Solare
a year-long programme
on sex and self display

Progetto a cura di
Project edited by
Il Colorificio
(Michele Bertolino, Bernardo Follini,
Giulia Gregnanin, Sebastiano Pala)

Autorз
Contributors
Lorenzo Bernini
Il Colorificio
Natalia Cabezas
Giulia Crispiani
Caterina De Nicola
Beatrice Favaretto
La Scuola della Fine del Tempo
Giovanna Maina
Jacopo Miliani
Mariacarla Molè
Giorgia Ohanesian Nardin
Linda Porn Davis
Luca Scarlini
Giovanni Testori
Francesco Tola
TOMBOYS DON’T CRY

Coordinamento editoriale
Editorial coordination
Achille Filipponi
Matteo Milaneschi

Progetto grafico
Graphic design
Federico Antonini
Alessio D’Ellena

Editing testi
Text editing
Chiara Carpenter

Assistente editoriale
Assistant editor
Agnese Sacchini

Post-produzione
Post-production
Patrick Buffa

Traduzioni
Translations
Karen Whittle
Lucian Henry Comoy

Stampato presso
Printed by
Grafiche Veneziane
Cannaregio 5001/B
30121 Venezia

Prima edizione
First edition
750cp

Settembre 2021
September 2021

Progetto realizzato grazie al sostegno
della Direzione Generale Creatività
Contemporanea del Ministero della
Cultura nell’ambito del programma
Italian Council
*Project supported by the Directorate-
General for Contemporary Creativity
by the Italian Ministry of Culture under
the Italian Council program*

Edito da
Published by
Axis Axis
-
Nationhood srl
Corso Savona 6
10024, Moncalieri – TO

© Axis Axis, lз autorз, Il Colorificio,
2021

ISBN 9791280826008
€ 23,00

È vietata la riproduzione dell’opera
o parti di essa, con qualsiasi
mezzo, compresa la stampa,
copia fotostatica, microfilm e
memorizzazione elettronica,
se non espressamente autorizzata
dall’editore. Ogni violazione sarà
perseguita in termini di legge.

*No part of this publication may be
reproduced, copied or transmitted,
in any form or by any means, without
prior written permission of the
publishers. Any breach of copyright
and intellectual property laws shall
be prosecuted in accordance with
the law.*